

**ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ**

---

**ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ**

**Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗ**

**ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ**  
**ΣΧΕΤΙΚΑ**  
**ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ**  
**ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ**

**ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ**  
**ΒΑΣ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ**  
**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**  
**1968**



ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ

---

ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Π. Ε. ΦΟΡΜΟΖΗΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ  
ΣΧΕΤΙΚΑ  
ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ  
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ  
ΒΑΣ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
1968

RECEIVED AT THE POSTOFFICE  
JANUARY 10 1897

THE EDITOR

THE EDITOR

RECEIVED AT THE POSTOFFICE  
JANUARY 10 1897  
RECEIVED AT THE POSTOFFICE  
JANUARY 10 1897

RECEIVED AT THE POSTOFFICE  
JANUARY 10 1897  
RECEIVED AT THE POSTOFFICE  
JANUARY 10 1897

**ΣΤΗΝ**  
**ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**  
**Μ' ΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗ**



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στά δώδεκα τεύχη πού θά δημοσιεύσουμε, μέ τή θέληση τοῦ Θεοῦ, στή σειρά «Μελέτες γιά τήν ἐκκλησιαστική μουσική», δέν ἐπιδιώκουμε βέβαια νά ὑποδείξουμε λύσεις στά πολλά καί πολύπλοκα προβλήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μας. Ἀπλῶ ἐπιθυμοῦμε νά συντελέσουμε νά κατανοηθῇ καί στήν περιοχή της, πῶς μόνο μέ ψυχική ἐπαφή καί πνευματική συνεργασία θά ἦταν δυνατό ν' ἀναχθοῦμε στήν «ἀληθινή πίστη», ἀφοῦ περάσουμε τόν κοπιαστικό δρόμο, ὅπου θ' ἀναλωθοῦν ζωές ὁλόκληρες μέ πολικό ἄστρο τῆ λαχτάρα γιά τήν ἀλήθεια καί τὸ ὦραϊο.

Στόν κοπιαστικό αὐτό δρόμο ἓνα σημαντικό τμήμα ἀποτελοῦν, χωρίς ἄλλο, κι οἱ προσπάθειες τῆς ἐυρωπαϊκῆς ἐπιστήμης, καί τὸ δεύτερο καί τὸ τρίτο τεῦχος τῆς σειράς, εἰσαγωγικά στό τέταρτο μέ τόν τίτλο «Αἰσθητική τῆς Θείας Λειτουργίας στήν Ὁρθόδοξη Ἑλληνική Ἐκκλησία», παρέχον ἴσως ἀμυδρή εἰκόνα, πόσα θά ἦταν δυνατό νά ὠφεληθοῦμε κι ἀπ' αὐτές, ἂν δέν παραλείψουμε νά τίς μελετήσουμε.





**ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ  
ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ  
ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΑΣ**

Γιὰ τοὺς μελετητάς, ποὺ παρακολουθοῦν τὴν προσπάθειά μας καὶ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ μεταχειρισθοῦν ξένα κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας, θὰ δημοσιεύουμε κάθε τόσο μεταφράσεις ἀπὸ ἱστορικές, θεωρητικές, ἢ μουσικολογικὲς μελέτες. Οἱ ἐργασίες αὐτές, μὲ τὴν πληρότητά τους καὶ τὸν πλοῦτο τους, κι ἀκόμα μὲ τὶς διαφορὰς τους καὶ τὶς ἀντιφάσεις τους πολλὰς φορές, ἐγίναν αἰτία νὰ ἐντείνουμε τὴν προσοχή μας, νὰ μάθουμε καὶ νὰ σκεφθοῦμε· νὰ ἐπιμείνουμε τέλος στίς λεπτομέρειες, γιατί καταλήξαμε στὴν πεποίθηση, πὼς μόνο ἂν ἐκείνες ὀρισθοῦν καὶ φωτισθοῦν, ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατό, μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε, πὼς θὰ παραμένουμε πάντα στὸν ὀρθὸ καὶ στέρεο δρόμο τῆς ἐπιστήμης.

Ὁ δημιουργὸς τῆς νεοελληνικῆς ἐπιστήμης στὴν περιοχὴ τῆς φιλολογίας, ὁ πρῶτος πραγματικὰ πνευματικὸς ἄνθρωπος παραστάτης τοῦ μεγάλου ποιητοῦ μας, τοῦ Σολωμοῦ, ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης, στὴν ὑποδειγματικὴ προσπάθειά του νὰ ὀρίσῃ τὸ κείμενο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μας, ἀπέδειξε τὴ σημασίαν τῆς ἐπιμονῆς στὴ λεπτομέρεια. Ὁ ὑπέροχος νεοελληνικὸς ἐπιστημονικὸς δρόμος, ποὺ ἀνοίχθηκε μπροστὰ μας μὲ τὶς ἐργασίες του, χαρακτηρίσθηκε βέβαια ἀπὸ φιλόλογο μὲ μικρὴ ψυχικὴ ἀντοχὴ «μακρὰ ὁδὸς ἀπανδόκευτος» — «βίος ἀνεόρταστος», κανένας ὅμως δὲν θὰ μπορούσε σήμερα ν' ἀρνηθῇ<sup>1</sup>, πὼς ὁ κοπιαστικὸς δρόμος τοῦ Γιάννη Ἀποστολάκη, ἂν ἀποφασίζαμε νὰ τὸν ἀκολουθήσουμε, ἀφοῦ θὰ μᾶς λύτρωνε σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τόσες καὶ τόσες «κενὲς ἐννοιες», ποὺ ὑψώνονται κίνδυνος νὰ πνίξουν τὴν ὑπόστασή μας, θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε στὴ μεγάλη καὶ μοναδικὴ ἐορτὴ κι εὐτυχία, νὰ χαροῦμε μιὰ μέρα τὸν πλοῦτο τῆς ζωῆς τοῦ λαοῦ μας, καὶ μαζί τὸ μεγάλο καὶ πρῶτο καλὸ, τὸν πλοῦτο τῆς γλώσσας μας καὶ τῆς μουσικῆς μας.

---

1. Βλ. Δ. Α. Πετροπούλου, καθηγητοῦ τῆς θρησκείας τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, τοῦ ἰδιωτικοῦ αὐτῶν βίου καὶ τῆς λαογραφίας στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, «ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι», «Ἑλληνικὴ Δημιουργία», Ἀθήναι, 1953, σελ. 487 κ.ἐξ. (=Πελοποννησιακὴ Ἑστία, Β, Ἀθήναι, Νοέμβριος 1953).

Με τίς μελέτες γενικά, καί μ' ὅ,τι ἄλλο δημοσιεύουμε γιά τήν ἐκκλησιαστική μουσική μας, ἐπιθυμοῦμε νά συντελέσουμε, ὥστε τά σχετικά προβλήματα ν' ἀντιμετωπισθοῦν σέ μιάν ἀνάλογη περιοχή. Τόν κίνδυνον, μήπως οἱ ἀτέλειωτες λεπτομέρειες ἀδυνατίσουν τήν ἱκανότητά μας γιά σταθερή ἀξιολογική θεώρηση, ἀντιμετωπίζουμε μέ τή φροντίδα νά μή λησμονοῦμε πάντα τὸ ἐρώτημα: σέ τί ἀποβλέπουμε τελικά μέ τίς δημοσιεύσεις αὐτές;

Ἡ διαπότιση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς ἐπάνω στή γῆ ἀπό τὸν Θεῖο Κόσμον τοῦ Χριστοῦ καί τοῦ Χριστιανισμοῦ, σέ βαθμὸ πού ὁ ἕνας Κόσμος ν' ἀποτελῇ ἅμεση συνέχεια τοῦ ἄλλου καί νά ἔχη τὴ δύναμη νά διαμορφώῃ ἀδιάκοπα στή ζωὴ τὴν αἰώνια μορφή τοῦ ἀνθρώπου, πιστεύουμε πὼς πρέπει νά παραμένῃ τὸ πολικὸ ἄστρο στὴν προσπάθεια τοῦ ἀνθρώπου. Γιά τὴν διαπότιση αὐτὴ ἡ Θεία Λειτουργία ἀποτελεῖ βασικὴ συμβολή, καί στὴ Θεία Λειτουργία ἡ ψαλμωδία πρέπει νά εἶναι πάντα σέ θέση νά συγκινή καί νά συνεπαίρῃ τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, κι ἔτσι νά συντελῇ τὸ χριστιανικὸ περιεχόμενο κι ἡ χριστιανικὴ μορφή νά ἐπιδροῦν ὁλοκληρωμένα στὸν ψυχικὸ κόσμον τοῦ πιστοῦ.

Με τὴν πίστη αὐτὴ ἡ συμβολὴ μας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ συμμετέχει σ' ὅ,τι ἀπετέλεσε τὴν ἐθνικὴ φιλοτιμία μας καί τὴν ἐθνικὴ ὑπερηφάνειά μας, καί μαζί τὸ κίνητρο σέ κάθε ἐκδήλωσή μας. Ξεκινήσαμε, δηλαδή, μέ τὴν πεποίθηση καί μ' αὐτὴν πάντα συνεχίζουμε, πὼς μέ σταθεροὺς πόλους στὴν προσπάθειά μας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὴν αἰώνια μορφή τοῦ ἀνθρώπου, πού μέ τόσους ἀγῶνες ἐπέτυχαν νά ὑψώσουν μιὰ γιά πάντα στὰ βαθύτερα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς οἱ ὑπέροχοι πρόγονοί μας, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν ἐπίμονη καί συνεχὴ ἀγωνία νά φωτίσουμε τὴ λεπτομέρεια, κάθε πτυχὴ στοὺς ποικίλους κύκλους τῆς ζωῆς μας — κι αὐτὸ γίνεται μόνο μέ τὴν ἐπιστῆμη καί τὴν τέχνη, πού ἔχουν τὴ δύναμη κάθε φορὰ νά βεβαιώνουν καί νά στερεώνουν μέσα μας τὴν ὑπαρξὴ τῆς αἰώνιας μορφῆς τοῦ ἀνθρώπου — θὰ φθάναμε ἴσως κι ἡμεῖς τελικά στὴ χαρὰ νά προσφέρουμε συνολικὰ τὴ συμβολὴ μας στὴν παγκόσμια σήμερα κίνηση γιά συνεργασία τῶν ἀνθρώπων ὅλης τῆς γῆς, μέ κυρίαρχη τὴν ὑψίστη ἀρετὴ, τὸν ἀνθρωπισμό.

Γιά τίς λεπτομέρειες στὴν περιοχὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς θὰ γίνῃ ἀνάγκη πολλὰς φορὲς νά συζητήσουμε καί μέ τὸν εἰδικὸ ἐργάτη τῆς ἐπιστῆμης καί τὸν καλλιτέχνη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καί μέ τίς μεταφράσεις, πού ἀρχίζουμε νά δημοσιεύουμε, θέλουμε καί ἐμπρακτὰ νά βεβαιώσουμε, πόσο λαχταροῦμε νά συμμετάσχουν στὴ συζήτηση καί νά ἐργασθοῦν ὅλοι ὅσοι πιστεύουν, πὼς ἡ ἐπιστημονικὴ κι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀναγνώριση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μας θὰ συντελοῦσε νά αἰσθαν-



θοῦμε πιδ καθαρή καὶ πιδ πλούσια ψυχικά τή ζωή μας, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα γεμάτη ἀγάπη. Γιατί ἡ ἀγάπη ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τῆς χριστιανικῆς ὧδης, ὅπως γράφει ὁ Βάλτερ Βιόρα, ἡ ἀγάπη, «ὃ ἐστὶν σύνδεσμος τῆς τελειότητος», καθὼς διδάσκει ὁ Παῦλος. Ἀλλὰ θὰ τὸ ἐπαναλάβουμε: Εἶναι ἡ ὥρα, καὶ εἶναι ἴσως ἀπόλυτη πιδ ἀνάγκη νὰ προσευχηθοῦμε ὅλοι μαζί τῇ δέησιν τοῦ Χριστοῦ: «Δεήθητε οὖν τοῦ κυρίου τοῦ θερισμοῦ ὅπως ἐργάτας ἐκβάλῃ εἰς τὸν θερισμὸν αὐτοῦ».

Τὸ κύριο ἔργο γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας στοὺς κύκλους τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐπιστήμης παραμένει ὡς σήμερα τὸ βιβλίον τοῦ Αὐστριακοῦ μουσικοῦ καὶ μουσικολόγου, καθηγητοῦ στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Ὁξφορντ, Ἐγκον Βέλλες - (Egon Wellesz) μὲ τὸν τίτλον «Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ὕμνογραφίας» - (A History of Byzantine Music and Hymnography)<sup>2</sup>. Τὸ βιβλίον αὐτὸ δημοσιεύθηκε σὲ πρώτη ἐκδοσὴ τὸ 1949, καὶ δέκα περίπου χρόνια ἀπετέλεσε τὸ βασικὸ ἐγχειρίδιον γιὰ τὶς σχετικὰς μελέτες. Ἡ σημαντικὴ ὁμως τελευταία πρόοδος τῆς ἐπιστήμης στὰ βασικά προβλήματα τοῦ μουσικοῦ κειμένου τῶν ὕμνων καὶ γενικώτερα τῆς Θείας Λειτουργίας ἀνάγκασε τὸν Αὐστριακὸ μουσικὸ νὰ δημοσιεύσῃ τὸ 1961 δευτέρην ἐκδοσὴν τοῦ ἔργου του, μὲ οὐσιαστικὰς προσθήκας. Εἰδικά, στὴ νέα αὐτὴ ἐκδοσὴ, πραγματεύθηκε γιὰ δευτέρην φορὰ μὲ χαρακτηριστικὴ ἐπέκτασιν τὰ κεφάλαια γιὰ τὴ Λειτουργίαν καὶ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφίαν, κι ἀκόμα προσέθεσε νέα κεφάλαια γιὰ τὸ μελισματικὸ ὅφος καὶ γιὰ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα. Μὲ τὶς προσθήκας αὐτὰς προσπάθησε νὰ καλύψῃ ὁλόκληρον τὸ πεδίον τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας, κι ἔτσι ἡ δευτέρη αὐτῇ ἐκδοσὴ εἶναι, χωρὶς ἄλλο, ἀπαραίτητη ὄχι μόνον γιὰ τοὺς εἰδικοὺς τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν, παρὰ καὶ γιὰ τοὺς μελετητὰς τῆς Λειτουργίας στὶς ἀνατολικὰς ὁρθόδοξας Ἐκκλησίας.

Τὴν πρώτη ἐκδοσὴν τοῦ ἔργου ἔχει μεταφράσει στὴ γλῶσσα μας ὁ σεβασμιώτατος μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονύσιος Α. Ψαριανός, χωρὶς νὰ δημοσιεύσῃ τὴ μετάφρασίν του<sup>3</sup>. Ἡμεῖς παραθέτουμε σήμερα μόνον τὴν μετάφρασιν τῆς Εἰσαγωγῆς ἀπὸ τὴν δευτέρην ἐκδοσὴν, καὶ πιστεύουμε πὼς θ' ἀποτελέσῃ πραγματικὸν ἀπόκτημα τῆς ἑλληνικῆς βιβλιογραφίας ἡ μετάφρασις καὶ δημοσίευσιν ὁλόκληρου τοῦ ἔργου.

2. Γιὰ τὸν Ἐγκον Βέλλες βλέπε: «Μελέτες γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν», διευθ. Π. Ε. Φορμόζης, τεῦχος πρῶτον, Θεσσαλονίκη 1966, ἐκδ. Β. Ρηγοπούλου, σελ. 99.

3. Βλ. τὴν τελευταίαν προσθήκην στὸ τεῦχος μὲ τὸν τίτλον: Ἡ θέση τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης στὴν προσπάθειαν τῶν ξένων.

EGON WELLESZ, A HISTORY  
OF BYZANTINE MUSIK AND HYMNOGRAPHY. OXFORD, 1961.  
SECOND EDITION REVISED AND ENLARGED.  
CLARENDON PRESS.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΟΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ  
ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Ι. Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τὸν ὄρο «βυζαντινὴ μουσικὴ» μεταχειρίσθηκαν νεώτεροι φιλόλογοι γιὰ τὶς ἀνατολικὰς ἐκκλησιαστικὰς ψαλμωδίες, ποὺ ψάλλονταν μὲ ἑλληνικὰ κείμενα, καὶ γιὰ ἓνα ἄλλο ἀκόμη εἶδος μελωδίας, μὲ κείμενο τελετουργικὰ ποιήματα, προορισμένες σὲ διάφορες τελετὲς νὰ τιμῇσουν τὸν αὐτοκράτορα, τὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια καὶ τοὺς ἀξιωματοῦχους ἐκκλησιαστικοὺς λειτουργοὺς τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὁ περιορισμὸς τοῦ ὅρου μόνο στὰ δυὸ αὐτὰ εἶδη δὲν εἶναι βέβαια ἀπόλυτα ἀκριβής, γιὰτὶ ἔτσι ἀποκλείεται ἡ βυζαντινὴ κοσμικὴ μουσικὴ, ποὺ σ' αὐτὴν συχνὰ ἀναφέρονται οἱ Χριστιανοὶ συγγραφεῖς κι οἱ Βυζαντινοὶ ἱστοριογράφοι. Ὑπολείμματα ὅμως τῆς κοσμικῆς αὐτῆς μουσικῆς δὲν ἔχουν ὡς σήμερα διασωθῇ, κι ὅ,τι γνωρίζουμε γι' αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοὺς Βυζαντινοὺς χρονογράφους, ποὺ παρέβαλαν πολλὰς φορὲς τὴν κακὴ ἐπίδραση τῆς θεατρικῆς μουσικῆς μὲ τὸ ἐξαγνιστικὸ πνεῦμα τῆς ἱερῆς μουσικῆς τῆς ἐκκλησίας. Ὑπολείμματα βυζαντινῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν στὴ σημερινὴ ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ, δὲν ἔγινε ὅμως καμμιά ἀκόμη προσπάθεια νὰ μελετηθῇ ἀναλυτικὰ ἡ μελωδικὴ σύνθεση τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, κάτι ποὺ θὰ μᾶς βοηθοῦσε ν' ἀναλύσουμε καὶ νὰ διακρίνουμε τὰ διαφορετικὰ στρώματα στοῦ ὄφους τῆς. Ἡ προσπάθεια αὐτὴ θὰ μᾶς παρείχε τὴ δυνατότητα νὰ συγκρίνουμε τὶς λαϊκὰς μελωδίες μὲ τὶς ἐκκλησιαστικὰς, καὶ νὰ προσδιορίσουμε ἂν ὑπάρχῃ κάποια σχέση μετὰξὺ τους. Γιὰ ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ μεταχειρισθοῦμε κι ἡμεῖς ἐδῶ τὸν ὄρο «βυζαντινὴ μουσικὴ» μὲ τὸ

Ιδίο περιορισμένο περιεχόμενο, όπως κι οι προκάτοχοί μας· θά προσπαθήσουμε όμως να προσθέσουμε μερικές πληροφορίες από φιλολογικές πηγές, έτσι που να δώσουμε σαφέστερη εικόνα για τη θέση που κατείχαν στην ανατολική αυτοκρατορία και τὰ δυὸ εἶδη: και ἡ ἐκκλησιαστικὴ καὶ ἡ κοσμικὴ μουσική.

Σὲ τρία εἶδη πηγῶν βασίζονται οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴ «βυζαντινὴ μουσική»:

1. Σὲ χειρόγραφα, ποὺ περιλαμβάνουν (α) συλλογὲς ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων, ψαλμωδίες σύμφωνα μὲ τὸ τυπικὸ τῆς Λειτουργίας καὶ ἄλλες λειτουργικὲς μελωδίες, (β) ἐπευφημίες καὶ πολυχρόνια ποὺ τὰ ἐψάλλαν ἐναλλασσόμενα χορωδιακὰ συγκροτήματα, γιὰ νὰ τιμήσουν τὸν αὐτοκράτορα, τὴν αὐτοκράτειρα καὶ ὑψηλοὺς κρατικούς κι ἐκκλησιαστικούς λειτουργούς.

2. Σὲ διάφορες πραγματείες γιὰ τὴ θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ γιὰ τὴν παρασημαντικὴ τῆς.

3. Σὲ περιγραφὲς κοσμικῶν κι ἐκκλησιαστικῶν τελετῶν καὶ ἐορτῶν, ποὺ συνοδεύονταν ἀπὸ ὕμνους, διάφορα ἄσματα καὶ ἐνόργανη μουσική.

Ὅπως καὶ σ' ὅλες τὶς ἄλλες μελέτες ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἱστορία τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς, ἔτσι καὶ στὴν περιοχὴ τῆς «βυζαντινῆς μουσικῆς» ἡ πρόοδος τῆς μελέτης ἐξαρτᾶται ἀπὸ δυὸ συντελεστές: Πρῶτα πρέπει νὰ ὑπάρχει ἓνας ἀρκετὰ μεγάλος ἀριθμὸς χειρογράφων μὲ δείγματα μουσικῆς γραφῆς ἀπὸ διαφορετικὲς διαδοχικὲς ἐποχές, ποὺ νὰ καλύπτει ὅσο εἶναι δυνατὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴν περιοχὴ εἰδικὰ ποὺ μελετοῦμε, κι ἔπειτα νὰ μπορούμε νὰ καταλήξουμε σὲ συμπεράσματα στὴν προσπάθειά μας νὰ ἐρμηνεύσουμε τὰ ἀρχαιότερα στάδια τῆς μουσικῆς γραφῆς, σὲ σύγκριση μὲ τὸ τελικὸ στάδιο, ὅποτε ἡ ἀνάγνωσή τῆς δὲν παρουσιάζει δυσκολίες.

Θὰ γίνῃ ἀνάγκη ν' ἀποδείξουμε ἀργότερα καθαρά, πὼς οἱ δυὸ αὐτοὶ συντελεσταὶ ἐπιβάλλουν κι ἄλλους περιορισμοὺς στὴν πρόοδο καὶ τὴν ἐπέκταση τῶν ἐρευνῶν μας. Πολλὰ ἀπὸ τὰ παλαιὰ μουσικὰ χειρόγραφα ἔχουν χαθῇ· ἴσως νὰ ἔχουν καταστραφῇ στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκονομαχίας, γιὰτὶ ἦσαν εἰκονογραφημένα. Ὅμως πολλὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὸν «δεύτερο χρυσὸν αἰῶνα» τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀπὸ τὸν ἑνατο αἰῶνα ὡς τὰ πρῶτα χρόνια τὸν δέκατο τρίτο, ποὺ περιεῖχαν ὕμνους μὲ μουσικὰ σηματοδῶνα, ἔχουν διασωθῇ, κι ἀκόμα περισσότερα ἀπὸ τὴν τρίτη περίοδο, ἀπὸ τὸ χρόνο δηλαδὴ ποὺ κατέλαβαν τὴν Κωνσταντινούπολη οἱ Σταυροφόροι, τὸ 1204, ὡς τὸ τέλος τῆς αὐτοκρατορίας, τὸ 1453.

Ἀπὸ τότε ποὺ ἀρχισαν οἱ βυζαντινὲς μελέτες στὴ Δύση, οἱ διάφοροι

μελετηταί, πού έρευνούσαν τὰ προβλήματα τῆς Λειτουργίας στὴν ἀνατολική Ἐκκλησία ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὰ χειρόγραφα αὐτά. Ὁ κατάλογος τῶν σχετικῶν ἐπιστημονικῶν ἔργων ἀρχίζει ἤδη στὰ μέσα περίπου τὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα μὲ δυὸ ἐκδόσεις, ἀπ' ὅπου καὶ σήμερα ἀκόμη μπορούμε ν' ἀντλήσουμε πολὺτιμες πληροφορίες γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς μουσικῆς στὴ Λειτουργία τῆς ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ πρώτη ἐκδοση εἶναι ἡ μελέτη τοῦ Λ. Ἀλλατίου μὲ τὸν τίτλο: «Δυὸ διατριβὲς γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ βιβλία τῶν Ἑλλήνων» — (Leo Allatius' s de libris ecclesiasticis graecorum dissertationes duae (Paris, 1646) καὶ ἡ δευτέρη τοῦ Ι. Γκόαρ μὲ τὸν τίτλο: «Εὐχολόγιο ἢ τὸ τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας τῶν Ἑλλήνων» — (J. Goar' s Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum (Paris, 1647), ὑπόμνημα στὸ «Μέγα Εὐχολόγιον». Ὁ Α. Κίρχερ - (A. Kircher) τέλος, ἕνας καθόλου ἀξιόπιστος συμπιλητῆς, πραγματεύθηκε ἐπιπόλαια τὸ θέμα τῆς «βυζαντινῆς μουσικῆς» στὸ ἔργο του: «Ἡ παγκόσμια μουσουργία ἢ ἡ μεγάλη τέχνη τῆς συμφωνίας καὶ διαφωνίας» — (Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni), τόμ. Ι. 7, σελ. 72-9 (Rome, 1650).

## II. ΤΑ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΗ BYZANTINΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ Μονφοκόν — (Montfaucon), ὁ πρωτοπόρος τῆς ἐλληνικῆς παλαιογραφίας, ὑπῆρξε ὁ πρῶτος μελετητῆς, πού ἐπέστησε τὴν προσοχή μας στὰ βυζαντινὰ μουσικὰ σημαδόφωνα. Τὰ παραθέτει σ' ἓνα κατάλογο στὴν «Ἑλληνικὴ Παλαιογραφία» του — (Palaeographia Graeca (Paris, 1708) σελ. 231 κ. ἑξ.), χωρὶς νὰ ἐπιχειρήσῃ νὰ τὰ μεταγράψῃ στὴ μουσικὴ γραφὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Μιὰ τέτοια πρώτη ἀπόπειρα φαίνεται νὰ ἔχῃ γίνῃ κάπου ἑβδομήντα χρόνια ἀργότερα ἀπὸ τὸν Μ. Γκέρμπερτ - (M. Gerbert), ἡγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Ἀγίου Βλασίου, πού πραγματεύθηκε πλατύτερα τὸ θέμα τῆς μουσικῆς τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας στὸ δεύτερο τόμο τῆς μελέτης του: «Οἱ ὕμνοι καὶ ἡ ἱερὴ μουσικὴ ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Ἐκκλησίας ὡς σήμερα» — (De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate ad praesens tempus, (St. Blasien, 1774). Ὁ Γκέρμπερτ ἱσχυρίζεται μάλιστα στὸ ἔργο του αὐτό, πὼς ἐπέτυχε νὰ μεταγράψῃ μερικὲς ἀπὸ τίς μελωδίες· ἐπειδὴ ὅμως δὲν παραθέτει παραδείγματα τῆς ἐπιτυχίας του, δὲν μπορούμε καὶ νὰ παραδεχθῶμε τὸν ἱσχυρισμὸ του. Τὴν ἴδια περίοδο, μιὰ ἄλλη πραγματεία, βασισμένη σὲ μεταγενέστερους θεωρητικοὺς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, βρίσκεται στὴν «Ἱστορία τῆς πέρας ἀπὸ τίς Ἀλπεις Δακίας» τοῦ Φ. Ι. Σουλτσερ, ἀξιωματικοῦ τῆς



ἐπιμελητείας στὸν αὐστριακὸ στρατὸ — (F. G. Sulzer, *Geschichte des transalpinen Daciens* (Vienna, 1781-3), τόμ. II, σελ. 430-547). Δὲν θὰ περίμενε κανεὶς νὰ βρῇ μιὰ εἰδικὴ διατριβὴ γιὰ τὴ μουσικὴ σ' ἓνα τέτοιο ἱστορικὸ βιβλίο, ἡ μελέτῃ ὅμως τοῦ Σουλτσερ πρέπει, χωρὶς ἄλλο, νὰ θεωρηθῇ ἀξιόλογη προσπάθεια γιὰ τὴν ἐπίλυση τῶν προβλημάτων τῆς τελευταίας περιόδου τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς.

Κι ἐνῶ ἡ μελέτῃ τοῦ Σουλτσερ ἔμεινε σχεδὸν ἀπαρατήρητη, μιὰ ἄλλη προσπάθεια, ποὺ ἔγινε λίγα χρόνια ἀργότερα, εἶχε μεγαλύτερη ἀπήχηση. Αὐτὴ ἦταν ἡ πραγματεία τοῦ Γ. Α. Βιλλοτω — (G. A. Villoteau) μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ θέσις τῆς μουσικῆς τέχνης στὴν Αἴγυπτο» — (*De l' état de l' art de musique en Égypte*), ποὺ δημοσιεύθηκε, μαζί μὲ ἄλλες μελέτες γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς Ἀνατολῆς, στὸν τέταρτο τόμο τῆς «Περιγραφῆς τῆς Αἰγύπτου» — (*Description de l' Égypte* (Paris, 1799). Τὸ ἔργο τοῦ Βιλλοτω ἦταν ἡ πρώτη περιεκτικὴ μελέτῃ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, καθὼς καὶ γιὰ τὴ σημειογραφία τῆς καὶ τὴ θεωρία τῆς. Γράφηκε ἀπὸ μουσικὸ μὲ πλούσιες γνώσεις καὶ κράτησε ξεχωριστὴ θέσις στὴ μουσικὴ φιλολογία ὡς τὰ μέσα τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα. Ἡ πραγματεία τοῦ Βιλλοτω εἶναι ἡ τελευταία στὴν πρώτη ομάδα μελετῶν γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Περισσότερη πρόοδος, ἰδιαίτερα στὴν περισυλλογὴ πληροφοριῶν γιὰ τὶς ἀρχαιότερες φάσεις τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, δὲν μπορούσε νὰ εἶχε γίνῃ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, γιατί ἡ δυσκολία νὰ ἐρμηνευθοῦν τὰ μουσικὰ σηματοδῶνα φαίνονταν ἀνυπέρβλητη. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐξηγεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ τὴν ἀπροθυμία ποὺ ἔδειχναν οἱ ἐπιστήμονες, ὅσοι συνέγραφαν ἱστορία τῆς μουσικῆς, νὰ προχωρήσουν σὲ νέες ἔρευνες σ' ἓνα θέμα μὲ τόσο μεγάλῃ ἔκτασι, πού, ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι κλάδοι τῆς βυζαντινῆς τέχνης τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα, ἔμεινε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς περιόδου αὐτῆς ἔξω ἀπὸ τὰ γενικὰ ἐνδιαφέροντα, καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν ἀκόμα φαίνονταν νὰ εἶναι καταδικασμένο σὲ ἀποτυχία.

Χρειάζονταν καινούργια ὥθησις γιὰ νὰ ξαναζωντανέψῃ ἡ μελέτῃ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, κι αὐτὴ δόθηκε μὲ τὶς ἔρευνες στὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία τοῦ καρδινάλιου Πίτρα — (Pitra), κι ἰδιαίτερα μὲ τὴ δημοσίευσή τῆς πραγματείας του: «Ἡ ὕμνογραφία τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας» — (*Hymnographie de l' église grecque* (Rome, 1867) ), ὅπου ἐκθέτει κι ἐξηγεῖ τὴν ἀνακάλυψή του, πῶς οἱ ὕμνοι τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας εἶχαν συντεθῇ σὲ στροφές μὲ ἴσο μέτρο. Ἡ ἀνακάλυψη αὐτὴ ἔγινε τυχαία. Στὸ διάστημα ποὺ ὁ Πίτρα διέμενε στὴν Πετροῦπολη, στὰ 1859, μελετοῦσε κάποιον χειρόγραφο, ὅπου ἀναγράφονταν ἓνας ὕμνος πρὸς τὴν Εὐλογημένη Παρθένο. Τοῦ κίνησαν τότε τὴν περιέργεια κάποιες κόκκινες τελείες στὸ κείμενο, ποὺ δὲν ξεχώριζαν μόνο τὶς διαφορὲς περιόδους

δους, παρά σημάδευαν ακόμα και φράσεις με διαφορετικό μήκος. Οί κόκκινες αυτές τελείες βρίσκονταν στα ίδια διαστήματα σε κάθε στροφή, και πάντοτε ακολουθοῦσαν ὕστερα ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀριθμὸ συλλαβῶν. Ὁ Πίτρα συνέχισε τὶς ἐρευνές του, ὅποτε βρέθηκε κάποιο ἄλλο ἀντίγραφο τοῦ ἰδίου ὕμνου, πολυτελέστερο, με χρυσές τελείες στὶς ἴδιες, χωρὶς καμμιά διαφορὰ, θέσεις, ὅπου τὸ ἀπλὸ χειρόγραφο εἶχε κόκκινες τελείες. Ἡ ἀνακάλυψη ἦταν τώρα φανερό ποιά σημασία εἶχε. «Ὁ προσκυνητής», γράφει ὁ Πίτρα, «κατεῖχε τὸ συλλαβικὸ σύστημα τῶν ὕμνογράφων»<sup>1</sup>. Ἀφοῦ ἐξήτασε κατόπι ὁ καρδινάλιος περισσότερα ἀπὸ 200 χειρόγραφα, ἦταν πιά σὲ θέση νὰ βεβαιώσει, πὼς οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι εἶχαν συντεθῇ σὲ μέτρα, βασισμένα ὄχι πιά στὴν ποσότητα τῶν συλλαβῶν, ὅπως γίνονταν στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση, παρά στὴν ἀρχὴ τοῦ ἰσχυροῦ τονισμοῦ.

Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα ἀπετέλεσε τὴν ἀρχὴ στὴ συστηματικὴ ἐρευνα τῆς βυζαντινῆς ὕμνογραφίας· σχεδὸν κάθε μελέτη, ποὺ ἔχει γραφῇ πρὶν ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῆς πραγματείας του, ἔχει σήμερα μόνον ἱστορικὴ σημασία<sup>2</sup>. Τοῦτο γίνεται φανερό, ὅταν σκεφθοῦμε πὼς, τέσσερα μόνον χρόνια πρὶν δημοσιευθῇ ἡ Ὑμνογραφία τοῦ Πίτρα, μιὰ μεγάλη ἐπιστημονικὴ αὐθεντία στὰ ζητήματα τῆς ἀνατολικῆς Λειτουργίας, ὁ Τζ. Μ. Νήλ — (J. M. Neale), ἔγραφε στὸν πρόλογο ποὺ συνοδεύει τὶς μεταφράσεις του τῶν βυζαντινῶν ὕμνων: «Ὅμως ὅταν ἐπιχειροῦμε νὰ μεταφράσουμε ἓνα ἑλληνικὸ κανόνα, ποὺ εἶναι σὲ πεζὸ λόγο — (μετρικοὶ ὕμνοι, ὅπως θ' ἀντιληφθῇ ὁ ἀναγνώστης, εἶναι ἄγνωστοι) —, πελαγώνουμε. Ποιὸ μέτρο νὰ μεταχειρισθοῦμε; Γιατί τοῦτο κι ὄχι ἄλλο; Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ δοκιμάσουμε τὸν ρυθμικὸ πεζὸ λόγο, ὅπου εἶναι γραμμένο τὸ πρωτότυπο, καὶ νὰ τοῦ δώσουμε τέτοια μορφή, ποὺ νὰ ψάλλεται;»<sup>3</sup>.

1. Βλ. *Hymnographie* κλ. σελ. 11.

2. Ὁ ἰσχυρισμὸς τοῦ Πίτρα, πὼς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ποὺ ἀνακάλυψε τὴ μετρικὴ δομὴ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, ἀμφισβητήθηκε ἀπὸ τὸν Β. Μάγερ — (W. Meyer (Spreyer)) σ' ἓνα ἄρθρο του μετὰ τὸν τίτλο «Ὁ Πίτρα, ὁ Μόνε κι ἡ βυζαντινὴ τέχνη τῆς στροφῆς» — (*Pitra, Mone und die byzantinische Strophik*) — Sb. B.A. (1896) σελ. 49-66, ὅπου ἀποδεικνύει, πὼς ὁ Φ. Ι. Μόνε κατέληξε στὰ ἴδια συμπεράσματα μετὰ τὸν Πίτρα δεκατέσσερα χρόνια νωρίτερα. Ὁ Β. Μάγερ παραθέτει ἓνα χωρίο ἀπὸ τὸν πρῶτο τόμο τοῦ ἔργου τοῦ Μόνε «Λατινικοὶ μεσαιωνικοὶ ὕμνοι» — (*Lateinische Hymnen des Mittelalters* (1853)) σελ. XI, ἀπ' ὅπου βεβαιώνεται, πὼς ὁ Μόνε πραγματικὰ ἀνακάλυψε τὴ ρυθμικὴ δομὴ τῶν ἀνατολικῶν καὶ τῶν δυτικῶν ὕμνων χωριστά, καὶ μερικὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Πίτρα. Δὲν συμφωνοῦμε ὁμῶς μετὰ τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ Μάγερ, πὼς ὁ Πίτρα γινώριζε τὸ βιβλίο τοῦ Μόνε, κι εἶχε ἀσυνεΐδητα ἐπηρεασθῇ ἀπ' αὐτό, ὅταν ἔκανε τὴν ἀνακάλυψή του.

3. Βλ. J. M. Neale, Ὑμνοι τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας — (*Hymns of the Eastern Church* (London, 1863)), σελ. XIII. Ὁ Χάδερλυ (Hatherley) δὲν ἐπέφερε καμμιά μεταβολὴ στὴν τετάρτη πολυτελὴ ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου τοῦ 1882, μ' ὅλα ποὺ τότε εἶχε πιά καθιερωθῇ ἡ ρυθμικὴ θεωρία.



Όταν ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα ἐγινε γνωστή, φάνηκε παράξενο, πῶς ἦταν δυνατὸ ἡ μετρικὴ δομὴ τῶν ὕμνων νὰ παραμείνῃ γιὰ τόσα χρόνια ἀγνωστὴ. Ὁ Γκόαρ τουλάχιστο εἶχε σαφὴ ἰδέα τῆς δομῆς τῶν ὕμνων, ὅταν ἔγραφε στὰ σχόλια τοῦ Εὐχολογίου του (1647) σελ. 434: «Βιβλία, μὲ μουσικὰ σηματοδῶφωνα γραμμένα κάτω ἀπ' ἐκεῖνο ποὺ πρόκειται νὰ ψάλλουν, σπανιώτατα προσβλέπουν ἢ καὶ ἔχουν οἱ Ἕλληνες· γι' αὐτὸ αὐστηρὰ ἐντυπώνουν στὴ μνήμη τοὺς ὕμνους, καὶ τὰ λόγια καὶ τὸ μέλος, ἐνῶ ὁμοῦ ψάλλουν καὶ μένουν σταθεροὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν, ποικίλλουν τὸ κανονικὸ μὲ ἄλλες θέσεις τῆς φωνῆς, καὶ γι' αὐτὰ ἀναγράφουν σὲ ἄλλους ὕμνους ἀπαρχές· ἔτσι, μὲ τὸ νὰ ἀκολουθοῦν τὸν κανόνα αὐτῶν, γίνονται φανεροὶ ὅταν δὲν ψάλλουν ὀρθά. Οἱ ἀπαρχές αὐτὲς ὀνομάζονται Εἰρμοὶ ἢ ἑλξεις, γιατί ἐκείνους, ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν τόνο τους, ἔλκουν στὸ δικό τους μουσικὸ ὕψος τῆς φωνῆς».

Όσα ἀναφέρει ἐδῶ ὁ Γκόαρ καλύπτουν ὁλόκληρὴ τὴν ἑκτασὴ ποὺ εἶχε ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα καὶ σὲ μερικὰ σημεῖα προχωροῦν ἀκόμη παρὰ πέρα. Σὲ μιὰ κριτικὴ γιὰ τὸ βιβλίον τοῦ Πίτρα, ποὺ πῆρε τὸν ὄγκο νέου ἀνεξάρτητου ἔργου<sup>4</sup>, ὁ Χ.Μ. Στήβενσον — (H.M. Stevenson) προσπάθησε νὰ δώσῃ ἀπάντησιν στὴν ἀπορία, πῶς ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα παρέμεινε τόσα χρόνια ἀγνωστὴ. Όπως ἐξηγεῖ, ἀποτελοῦσε κοινὴ ἀντίληψη, πῶς οἱ ὕμνοι ἦταν γραμμένοι σὲ κάποιο εἶδος «ρυθμικοῦ πεζοῦ λόγου», κι αὐτὸ γίνεται φανερὸ ἀπὸ διάφορα χωρία, ποὺ ἀπαντοῦμε καὶ στὰ δυό, καὶ στὰ ἀνατολικά καὶ στὰ δυτικὰ σχόλια τῶν ὕμνων. Ἐνα τέτοιο ὁμοῦ ρυθμικὸ σχῆμα δὲν θεωροῦνταν ἱκανοποιητικὴ βάση γιὰ μιὰ ποιητικὴ μορφή, ποὺ γι' αὐτὴν δὲν μπόρεσαν νὰ βροῦν ἴχνη οὔτε ἀπὸ τὰ κλασικὰ μέτρα οὔτε κι ἀπὸ τὸν λαϊκὸ βυζαντινὸ «πολιτικὸ στίχον», μὲ μόνη ἐξαίρεσιν τὴν περίπτωσιν τριῶν κανόνων τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ γιὰ τὰ Θεοφάνεια, τὸ Πάσχα καὶ τὴν Πεντηκοστή, ποὺ ἦταν γραμμένοι σὲ ἱαμβικὲς στροφές. Γενικὰ οἱ διάφοροι ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς εἶχαν τὴ γνώμην πῶς τὰ ἐκκλησιαστικὰ αὐτὰ ἄσματα ὀνομάζονταν ὕμνοι, μόνο γιατί ψάλλονταν μὲ μελωδίες, ποὺ ἡ ἐπανάληψή τους ἐπέβαλε τὴν ἀνάγκην νὰ χωρίζεται ὁ ὕμνος σὲ τμήματα, δηλαδὴ σὲ στροφές. Πέρα ἀπὸ τὸν χωρισμὸ αὐτό, τὸν ἀναγκαῖον γιὰ τὴν ἐπανάληψιν τῆς μελωδίας, θεωροῦσαν τοὺς ὕμνους συνθέσεις πεζοῦ λόγου. Αὐτὸ μπορεῖ ν' ἀποδειχθῇ μ' ἓνα χωρίον ἀπὸ τὰ σχόλια τοῦ Θεοδώρου Προδρόμου γιὰ τοὺς ὕμνους τοῦ Κοσμᾶ

4. Βλ. H. M. Stevenson, Ἡ ὕμνογραφία τῆς ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας — (L' Hymnographie de l' église grecque), Revue des questions historiques (Paris, 1876) σελ. 482-543. — Βλ. ἐπίσης H. M. Stevenson — J. - B. Pitra, Theodori Prodrōmi commentarios in carmina sacra melodiorum Cosmae Hieros. et Ioannis Damasc., etc. (Rome, 1888).

ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλὴμ καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ποὺ πρέπει νὰ ἔχη γραφῇ τὸν δωδέκατο αἰῶνα. Μιλᾷ γιὰ τοὺς κανόνες τοῦ Κοσμά, σὰν νὰ ἔχουν γραφῇ σὲ πεζὸ λόγῳ — (δίχα μέτρου). Ἡ ἴδια αὐτὴ ἀποψη ἐκφράζεται πέντε αἰῶνες ἀργότερα ἀπὸ ἓνα φιλόλογο στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, τὸν Σ. Βάνγκνερκεκ — (S. Wangnereck), ποὺ σχολίασε τὶς ᾠδὲς τῶν Μηναιῶν<sup>5</sup>.

### III. ΟΙ Ι. — Β. ΠΙΤΡΑ ΚΑΙ Β. ΚΡΙΣΤ

Πρὶν προλάβουν οἱ βυζαντινολόγοι ν' ἀναγνωρίσουν τὴ σημασίαν ποὺ εἶχε ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Πίτρα, δημοσιεύθηκε ἄλλο ἓνα ἔργο μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἦταν ἡ «Ἑλληνικὴ Ἀνθολογία χριστιανικῶν ποιημάτων» — (Anthologia Graeca carminum Christianorum), ποὺ τὴ δημοσίευσαν οἱ Β. Κρίστ καὶ Μ. Παρανίκας — (W. Christ καὶ Μ. Paranikas), (Leipzig, 1871), καὶ ἀποτελεῖ ὡς σήμερα τὴν πιὸ πλούσια συλλογὴ ἀπὸ ἑλληνικὰ ἐκκλησιαστικὰ ποιήματα, ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀρχαίους χριστιανικοὺς χρόνους ὡς τὴ μεγάλη περίοδος τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας. Ἡ συνεργασία σπουδαστοῦ ἑλληνικῆς καταγωγῆς, ποὺ εἶχε ἀνατραφῇ μὲ τὴν παράδοση τῆς ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, καὶ φιλολόγου τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ποὺ εἰδικεύθηκε στὰ προβλήματα τῆς κλασικῆς προσωδίας, ἀποδείχθηκε ἐπιτυχημένη. Ἀπὸ τὸν Παρανίκα ἔμαθε ὁ Β. Κρίστ τὶς μελωδίαις τῶν ὕμνων τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ὅταν δοκίμασε νὰ τὶς ψάλῃ ὁ ἴδιος, πρόσεξε πὼς συμπίπτουν οἱ μουσικὲς κι οἱ γλωσσικὲς φράσεις<sup>6</sup>. Ἔτσι ἔκανε τὴν ἴδια ἀνακάλυψη, ὅπως κι ὁ Πίτρα, δηλαδὴ διαπίστωσε τὴν ἰσοσυλλαβικὴ δομὴ στὶς φράσεις σὲ κάθε στροφὴ τῶν ᾠδῶν. Ὅμως προχώρησε ἓνα βήμα παραπέρα, κι ἀπέδωσε στὸ λεκτικὸ τονισμό τοῦ βυζαντινοῦ ὕμνου, ἐκεῖνο ποὺ κάνει στὴν κλασικὴ ποίηση ὁ μετρικὸς τονισμός. Ἡ βασικὴ ἀρχὴ στὴν ὑπόθεσιν αὐτὴ εἶναι ὀρθή, καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔπρεπε νὰ σταματήσῃ ὁ Κρίστ, ὅμως, καθὼς ἦταν ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς μελέτες τοῦ στὴν κλασικὴ προσωδίαν, προσπάθησε νὰ ἐξηγήσῃ τὸ ρυθμὸ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων μ' ἓνα γνωστὸ ἤδη σύστημα μετρικῶν ποδῶν, σὰν νὰ ἐπρό-

5. «Γι' αὐτὰ δὲν ἀμφιβállω, πὼς οἱ ἄμετροι στροφές τῶν Μηναιῶν.... σ' ὅλες τὶς στροφές τοὺς συνίστανται ἀπὸ καθαρὸ ὁλότελον πεζὸ λόγον»: Pietas Mariana, praef. 2. Ἡ ἀποψη αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται στοῦ H. Maracci Mariale S. Josephi hymnographi (Rome, 1661), σελ. 401. - Ὁ Greiser, στὸ ἔργο τοῦ De Cruce, II, σελ. 283 (1600-5), προχωρεῖ ἀκόμη μακρότερα, μὲ κάποια ἀλαζονείαν στὴν ἐκφραση: «νόμος ὕψιστος φαίνονταν ἡ θέλησις τοῦ ὑμνογράφου».

6. Βλ. Anthol. Graeca., praef., σελ. V.

κειτο για κλασική ποίηση<sup>7</sup>. Ἡ ἄποψη αὐτή ἦταν λανθασμένη καὶ γιὰ τὸ κείμενο καὶ γιὰ τὴ μουσική, γιατί ἡ ποίηση δὲν βασίζονταν πᾶς στὴν ποσοτικότητα τῶν συλλαβῶν, καί, πρὶν ἀκόμα δεχθῇ τὴν ἐπίδραση τῶν Τούρκων, ὁ μετρικὸς ρυθμὸς τῶν νεοελληνικῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἦταν ἄγνωστος στὴ βυζαντινὴ μουσική. Εἶναι δύσκολο ἐξ ἄλλου νὰ συμβιβασθῇ ἡ θεωρία αὐτὴ μὲ τὴν ἄλλη ὑπόθεσή του, πὼς ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ποσοτικοῦ τονισμοῦ μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση ποὺ δέχθηκαν οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι ἀπὸ τὴν ἐβραϊκὴ ποίηση κι ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς<sup>8</sup>. Πραγματικά, φαίνεται πὼς ὁ Κρίστ, ἀφοῦ ἐπηρεάσθηκε ἀπὸ τὸν Πίτρα, πλησίασε σὲ κάποια λύση σχετικὰ μὲ τοὺς μετρικοὺς κανόνες τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, παραπλανήθηκε ὅμως ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐκφώνηση τῶν μελωδιῶν. Βεβαιωθήκαμε γιὰ τὴ γνώμη μας αὐτή, ὅταν διαβάσαμε τὰ κεφάλαιά του τὰ σχετικὰ μὲ τὴ μουσική καὶ τὴ μουσικὴ γραφή. Ἡ μουσικὴ ποὺ ἀναφέρουν ὁ Κρίστ καὶ ὁ Παρανίκας εἶναι ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅστερα ἀπὸ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ Χρυσάνθου στὰ 1821<sup>9</sup>.

Ἐνῶ ἡ Ἀνθολογία τῶν Κρίστ — Παρανίκα ἐπέτυχε νὰ παρακινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν κλασικῶν φιλολόγων γιὰ τὴν τέχνη τῆς ὕμνογραφίας, μιὰ ἄλλη συλλογὴ ὕμνων, ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν I. - B. Πίτρα λίγα μόνο χρόνια ἀργότερα, ὁδήγησε τοὺς εἰδικούς στὰ προβλήματα τῆς Λειτουργίας στὸ νέο αὐτὸ πεδίο ἐρεῦνης. Ἡ Ἀνθολογία τοῦ Πίτρα, ποὺ δημοσιεύθηκε σὰν πρῶτος τόμος τοῦ ἔργου του *Analecta Sacra spicilegio Solesmensi parata* (Paris, 1876) — (Ἱερὰ Ἀνάλεκτα δημοσιευμένα ἀπὸ σταχυολογία στὸ Κοινόβιο τοῦ Σολέσμ) —, περιλαμβάνει ἔργα εἴκοσι πέντε μόνο ὕμνογράφων, καθὼς καὶ ὁρισμένα ἀκόμα ἀνώνυμα ποιήματα· ὅμως οἱ πρὶν φημισμένοι ἀπὸ τοὺς εἴκοσι πέντε αὐτοὺς, καὶ ἰδιαίτερα ὁ Ρωμανός, ἀντιπροσωπεύονται μὲ μεγάλο ἀριθμὸ ποιημάτων τους. Εἶναι, πραγματικά, ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα κατορθώματα τοῦ Πίτρα, ποὺ ἔδωσε στὸ Ρωμανὸ τὴν πιὸ ξεχωριστὴ θέση στὴ συλλογὴ του, κι ἔτσι ἐπέσυρε τὴν προσοχὴ τῶν φιλολόγων τῆς δυτικῆς Εὐρώπης πρὸς τὸν ποιητὴ, ποὺ τὴν ἡμέρα τῆς ἐορτῆς τῆς μνήμης του (1η Ὀκτωβρίου) ἡ ἀνατολικὴ Ἐκκλησία τὸν ὕμνεῖ τὴν «πρῶτην ἀρχὴν τῶν ὡραίων ἀσμάτων», «τὸν πατέρα» τῶν ὕμνογράφων, τὸν συνθέτη τῆς «ἀγγελικῆς ὕμνωδίας»<sup>10</sup>. Γιὰ πάρα πολλὰ χρόνια, ὅστερα ἀπὸ τὴν ὑπόδειξη τοῦ Πίτρα, ἡ ἐρευνα στὴν ἑλληνικὴ ὕμνο-

7. Βλ. ὅπ. π., σελ. LXXIII καὶ ἐξ.

8. Βλ. ὅπ. π., σελ. LXXIX.

9. Βλ. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. (Κωνσταντινουπόλις, 1821).

10. Βλ. *Anal. Sacra*, I, σελ. XXVI.

γραφία ανέλαβε κύριο μέλημά της τὴν ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου καὶ τοῦ μέτρου στὰ Κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ.

#### IV. ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ ἀνακάλυψη τῆς ποιητικῆς δομῆς τῶν ὕμνων ἦταν μιὰ μόνο ἀπὸ τίς συμβολές τοῦ Πίτρα στὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας, ἴσως ὅμως κι ἡ πιὸ σημαντικὴ. Ἀφοῦ ἐπέτυχε ν' ἀνασχηματίσῃ τὸ μετρικὸ σχῆμα, ποὺ τὸ ὑποδείκνυαν στὰ χειρόγραφα οἱ τελείες στὸ τέλος τῶν ἡμιστιχῶν καὶ τῶν στίχων, ἐστρεψε τὴν προσοχή του στὴν πρώτη ἀρχή, πό-τε πρωτοεμφανίζεται τὸ εἶδος, κι ἀντίκρουσε τὸ πρόβλημα σάν εἰδικὸς στὰ ζητήματα τῆς Λειτουργίας, ποὺ ἐβλεπε τοὺς ὕμνους ἕνα μέρος τῆς πρόθυ-μο νὰ τὴν ὑπηρετήσῃ καὶ νὰ ὑπακούσῃ στίς ἀνάγκες τῆς. Μ' ὅλα ποὺ δὲν ἐφθασε σὲ ὀριστικὰ συμπεράσματα, οἱ διάφορες παρατηρήσεις του στὰ δυὸ ἔργα του, τὴν «Ὑμνογραφία» καὶ τὰ «Ἀνάλεκτα», ἀπετέλεσαν ἀξιό-λογες πληροφορίες γιὰ τοὺς διαδόχους του, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλες ἡ γνώμη του, πῶς οἱ πηγές τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας θὰ μπορούσαν νὰ βρεθοῦν στὴν ὑμνογραφία τῶν Σύρων καὶ τῶν ἄλλων ἀνατολικῶν Ἐκκλησιῶν, κι ἀκόμα καὶ στοὺς ἰουδαϊκοὺς ὕμνους, τὰ ᾄσματα καὶ τοὺς ψαλμοὺς <sup>11</sup>.

Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ τοῦ Πίτρα ἐπιβεβαίωσε ὁ I. B. Μπίκελλ — (J. W. Bickell) στὸ ἔργο του «Μετρικοὶ κανόνες στὴ Βίβλο» — (*Regulae metricae Biblicae* (Innsbruck, 1879) ) σελ. 3: «ὑπέδειξε τὸν ὀρθὸ δρόμο», γράφει, «γιὰ νὰ καθορίσουμε τὰ μέτρα στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους τῶν Ἑλ-λῆνων, ἀπέδειξε πῶς προέρχονταν ἀπὸ τοὺς ὕμνους τῶν Σύρων καὶ κατέ-ληξε στὴν εἰκασία, πῶς κι αὐτοὶ κατάγονται ἀπὸ τὴν ἱερὴ ποίηση τῶν Ἑβραίων». Πρῶτος ὅμως ὁ B. Μάγερ — (W. Meyer (Spreyer) ) προχώρησε σὲ λεπτομερειακὲς ἐρευνες στὴ συριακὴ ὑμνογραφία. Ἐκεῖνος ὑπέδειξε πῶς οἱ ὕμνοι τοῦ Ἑφραὶμ ἔπρεπε νὰ θεωρηθοῦν τὰ πρότυπα γιὰ τὰ ἑλλη-νικὰ κοντάκια, γιὰ τὴν ἀρχικὴ δηλαδὴ μορφή στὴ βυζαντινὴ ποίηση. «Ἀπὸ τοὺς Σημίτας χριστιανούς», αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο συμπέρασμα τῆς μελέτης του, «ποὺ βρίσκονταν πλησιέστερα πρὸς τίς πηγές τοῦ Χριστια-νισμοῦ, ἀπ' ὅσο οἱ Ἕλληνες κι οἱ Ρωμαῖοι, προήλθε ἡ ρυθμικὴ ποίηση στοὺς Ἕλληνας καὶ στοὺς Λατίνους χριστιανούς» <sup>12</sup>. Οἱ ἀπόψεις τοῦ B. Μάγερ συνήντησαν ἀρχικὰ κάποια ἀντίδραση. Ὁ Γ. Μ. Ντρήβς — (G.

11. Βλ. *Hymnographie*, σελ. 33-4.

12. Βλ. Ἡ λατινικὴ κι ἡ ἑλληνικὴ ρυθμικὴ ποίηση, ἡ ἀρχὴ τους κι ἡ προέλευσή τους — (*Anfang und Ursprung der lateinischen u. griechischen rhythmischen Dichtung*). Abh. B. A. XVII. 2 (München, 1884), σελ. 108.



M. Dreves), ὁ σοφὸς ἐκδότης τοῦ ἔργου «Ἀνάλεκτα γιὰ τοὺς ὕμνους» — (Analecta Hymnica), τίς πολέμησε μὲ ἰδιαίτερη σφοδρότητα σὲ μιὰ κριτική του στὸ περιοδικὸ «Ἐπιστημονικὲς Ἀνακοινώσεις τῆς Γκαίττινγκεν» — (Göttingische gelehrte Anzeigen (1886)). Γρήγορα ὁμως ἄλλαξαν οἱ γνώμες. Ὁ Χ. Γκρίμμε — (H. Grimme), στὴ μελέτη του «Ἡ δομὴ τῶν στροφῶν στὰ ποιήματα τοῦ Ἐφραϊμ τοῦ Σύρου» — (Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrsers (Freiburg i. B., 1893)), ὑποστηρίζει τὴ θεωρία τοῦ Μάγερ μὲ συγκριτικὲς παρατηρήσεις στὴ συριακὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ μετρικὴ. Ὑστερα ἀπὸ τὴ μελέτη αὐτὴ, ἡ σχέσις ἀνάμεσα στὴ συριακὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση δὲν ἀμφισβητήθηκε πιά ξανά. Οἱ μελέτες γιὰ τὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία ἔπαυσαν νὰ εἶναι ἀπομονωμένες καὶ μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ συνδέθηκαν μὲ τὴ σημιτικὴ ποίηση.

Τὴν ἄλλη ὑπόδειξη τοῦ Πίτρα, πὼς ἔπρεπε νὰ ἐρευνηθῇ ἡ ἰουδαϊκὴ ὕμνογραφία, παραδέχθηκε ὁ Δ. Χ. Μύλλερ — (D. H. Müller) στὸ περισπούδαστο βιβλίον του «Οἱ προφηταὶ στὴν πρωταρχικὴ μορφὴ τους» — (Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form (Vienna, 1896)). Μ' ὅλα πού μερικὰ μέρη τοῦ ἔργου δὲν ἰσχύουν πιά σήμερα, ὁμως οἱ βασικὲς ἰδέες του ἀποδείχθηκαν ὀρθές. Ὁ Δ. Χ. Μύλλερ ἀπέδειξε, πὼς οἱ λόγοι τῶν προφητῶν εἶχαν συντεθῇ σὲ μιὰν ὀρισμένη ποιητικὴ μορφὴ, κι ἀποτελοῦνταν ἀπὸ στροφές καὶ ἀντιστροφές, πούμποροῦσαν νὰ ἔχουν ἴσο ἢ καὶ ἀνισομῆκος<sup>13</sup>. Ἡ μονάδα τῆς στροφῆς εἶναι ἡ περίοδος, πούκαλύπτει μιὰ ἢ δυὸ σειρές. Ὁ συνδυασμὸς δυὸ ἢ περισσότερων περιόδων, μὲ τὸν ἴδιον περίπου, ὁμως ὄχι καὶ ἀπαράλλακτο χαρακτῆρα, ἐπιτυγχάνεται μὲ τὰ ποιητικὰ μέσα τοῦ «παράλληλισμοῦ τῶν μελῶν» — «parallelismus membrorum», λ.χ. Ἀμὼς ΙΧ. 3:

Ἐάν κατορυγῶσιν εἰς ἔξδου, ἐκεῖθεν ἡ χεὶρ μου ἀνασπάσει αὐτούς·  
καὶ ἂν ἀναβῶσιν εἰς τὸν οὐρανόν, ἐκεῖθεν κατὰξω αὐτούς·

Ἡ στροφή κι ἡ ἀντιστροφή σχετίζονται μὲ τὴν ἀπόκριση - (respon-sio), ἓνα ὁμοιο ποιητικὸ τρόπο, γιὰ νὰ σχετισθῇ μιὰ ὁμάδα στίχων, πού ἔχουν τὸν ἴδιον ἢ καὶ ἀντίθετο χαρακτῆρα, λ.χ. Ἀμὼς Ι :

3. Καὶ εἶπεν Κύριος.

Ἐπὶ ταῖς τρισὶν ἀσεβείαις  
Δαμασκοῦ  
καὶ ἐπὶ ταῖς τέσσαρσιν  
οὐκ ἀποστραφήσομαι αὐτόν,  
ἀνθ' ὧν ἔπριζον πρίοσιν σιδηροῖς  
τὰς ἐν γαστρὶ ἐχούσας τῶν ἐν  
Γαλααδ.

6. Τάδε λέγει Κύριος.

Ἐπὶ ταῖς τρισὶν ἀσεβείαις  
Γάζης  
καὶ ἐπὶ ταῖς τέσσαρσιν  
οὐκ ἀποστραφήσομαι αὐτούς,  
ἐνεκεν τοῦ αἰχμαλωτεῦσαι αὐτούς,  
αἰχμαλωσίαν τοῦ Σαλωμων  
τοῦ συγκλείσαι εἰς τὴν Ἰδουμαίαν.

13. Βλ. D. H. Müller, Die Propheten κτλ. σελ. 190-1.

Ὁ Μύλλερ ἀπέδειξε, πὼς ἡ ποιητικὴ δομὴ τῶν λόγων τῶν προφητῶν, βασικὰ στροφικὴ στὴ μορφῇ, ποὺ μεταχειρίσθηκε καὶ τὴν ἀπόκριση, θὰ μπορούσε ν' ἀναχθῇ πρὶς τὰ κείμενα τῶν Βαβυλωνίων, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐπιβεβαίωσε ἄλλη μιὰ ὑπόθεση τοῦ Πίτρα<sup>14</sup>.

Στὴ θεωρία τοῦ Μύλλερ βασίζονται κατόπι οἱ δυὸ μελέτες τοῦ Θ. Βέχοφερ — (Th. Wehofer): «Ἐρευνες στὴν ἐπιστολογραφία τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων» — (Untersuchungen zur altchristlichen Epistolographie)<sup>15</sup> καὶ «Ἐρευνες στὸν ὕμνο τοῦ Ρωμανοῦ τῆς Δευτέρας Παρουσίας» — (Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Widerkunft des Herrn)<sup>16</sup>. Οἱ μελέτες αὐτὲς τοῦ Βέχοφερ στὴν ἀρχαία χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ λογοτεχνία, μ' ὅλα ποὺ εἶναι λίγο γνωστές, θεωροῦνται οἱ καλύτερες στὸ εἶδος τους, καὶ θὰ πρέπει νὰ ἐπανέλθουμε καὶ ν' ἀναφερθοῦμε σ' αὐτές, ὅταν θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν ἀρχὴ καὶ τὴ γένεση τῆς βυζαντινῆς ὕμνογραφίας. Ἐπέτυχε ν' ἀποδείξῃ τὴν ἐξάρτηση τοῦ Ρωμανοῦ ἀπὸ τὸν Ἐφραίμ ὄχι μόνον στὸ ὕφος καὶ στὴ λογοτεχνικὴ μορφῇ, παρὰ καὶ στὴ δογματικὴ ἀκόμη ἀντίληψη<sup>17</sup>. Οἱ λεπτομερειακὲς αὐτὲς μελέτες στηρίζονται, βέβαια, σὲ προηγούμενες ἔρευνες τοῦ Κ. Κρούμπαχερ — (K. Krumbacher) τὶς σχετικὲς μὲ τὸ κείμενο σὲ ὀρισμένα κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ.

Στὸ ἔργο του «Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας», ποὺ δημοσίευσε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1890, ὁ Κ. Κρούμπαχερ ἔδωσε μιὰ θαυμάσια ἐπισκόπηση γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση, καὶ στὴ δευτέρῃ ἔκδοσιν τοῦ ἔργου, στὰ 1897<sup>18</sup>, ἐπεξεργάσθηκε τὴν ἐπισκόπηση αὐτὴ μὲ νέα ἐπέκταση. Μ' ὅλα ποὺ ἡ ἐργασία του δὲν ἔχει τὴν ἑκταση, ποὺ ἐμφανίζει ἡ πραγματεία γιὰ τὸ ἴδιο θέμα τοῦ Ε. Μπουβύ — (E. Bouvy)<sup>19</sup>, πρέπει, χωρὶς ἄλλο, νὰ θεωρηταί

14. «Θὰ εἶχε τέλος σημασία νὰ ἐξετασθῇ ἡ βιβλικὴ ὕμνογραφία, οἱ ὕμνοι τοῦ ἀρχαίου Ἰσραὴλ, ἀπ' ὅπου οἱ πρῶτοι μελωδοὶ μας πολλὰ δανερίζονται. Μήπως ἀπ' ἐκεῖ δὲν προέρχονται ὄχι μόνον οἱ ἀκροστιχίδες, οἱ ἀλφαριθμητικὲς στροφές, οἱ ἐπωδές, οἱ ἐναλλαγές, οἱ παραλληλισμοί, παρὰ καὶ ὅλα τὰ μυστικὰ τῆς συλλαβικῆς προσωδίας, ποὺ γι' αὐτὴν κάναμε λόγο;... Καὶ πρὶν ἀπὸ τοὺς ὕμνους τῆς Πεντατεύχου, δὲν ὑπῆρχαν καὶ ψαλμοὶ καὶ ὕμνοι; J. - B. Pitra, Hymnographie, σελ. 34.

15. Βλ. Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil. - hist. Kl., CXLIII (Vienna, 1901), σελ. 230.

16. Βλ. δ. κ., CLIV, part 5 (Vienna, 1907), ἐξεδ. ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Βέχ. ἀπὸ τοῦς A. Ehrhard καὶ P. Maas, σελ. 195.

17. Βλ. Unters. z. Lied d. Romanos, κεφ. 3, σελ. 20 κ. ἐξ.: «Die geistige Abhängigkeit des Romanos von Ephrem dem Syrer».

18. Karl Krumbacher, Geschichte d. byz. Litteratur von Justinian bis zum Ende des oström. Reiches (527-1453), München, 1897. Δημοσιεύθηκε στὴ σειρὰ: Handbuch d. Klass. Altertumswiss. IX. I.

19. E. Bouvy, Poètes et Mélodes. Études sur les origines du rythme tonique dans

πάντοτε ή καλύτερη είσαγωγή στά έργα τών πιό σημαντικών ύμνογράφων. Τήν Ιστορική αὐτή πραγματεία του συνέχισε ό Κ. Κρούμπαχερ μέ μιὰ σειρά μελετῶν γιά τήν ἀρχαία βυζαντινή ποίηση, καί οί περισσότερες ἀπ' αὐτές ἀφοροῦν στήν ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου καί στόν προσδιορισμό τῆς μετρικῆς δομῆς στά κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ<sup>20</sup>. Στίς μελέτες αὐτές μεταχειρίσθηκε γιά πρώτη φορά ό Κ. Κρούμπαχερ τίς ἀρχές κριτικῆς τοῦ κειμένου, πού εἶχαν ἐφαρμοσθῇ στίς ἐκδόσεις τῶν ἑλληνικῶν καί λατινικῶν κλασικῶν κειμένων. Στόν πρόλογο τῆς μελέτης του μέ τόν τίτλο «Studien zu Romanos»<sup>21</sup> ἐκθέτει τίς δυσκολίες, πού συνήντησε στήν προσπάθειά του ν' ἀποκαταστήσῃ κείμενα, ἀξία νά θεωρηθοῦν φιλολογικά ὀρθά. Οἱ αὐθαίρετες παραλείψεις κι οἱ μεταβολές τῶν ἀντιγραφῶν συντελοῦν ή ἱκανοποιητική ἐκδοσὴ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων νά εἶναι ἔργο πολὺ πιό δύσκολο ἀπὸ τήν ἐκδοσὴ κειμένου τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀνιάρῃ καί κοπιαστικὴ αὐτὴ προπαρασκευαστικὴ ἐργασία ἦταν τόση σὲ ἔκταση, πού ό Κ. Κρούμπαχερ δὲν κατόρθωσε νά τήν τελειώσῃ καί νά δημοσιεύσῃ σὲ συνολικὴ ἐκδοσὴ τὰ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ, ἐνῶ σ' αὐτὰ ἐργάσθηκε τὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του. Τὸ ἔργο συμπλήρωσε τελικὰ ό Π. Μᾶς — (P. Maas)<sup>22</sup>. Στὸ μεταξὺ δυὸ συλλογές ἀπὸ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ δημοσίευσαν Ἰταλοὶ φιλόλογοι, σὲ δυὸ κριτικὲς ἐκδόσεις. Ὁκτῶ ὕμνους δημοσίευσε ό Γ. Καμμέλλι — (G. Cammelli)<sup>23</sup> τὸ 1928, καί δέκα ὕμνους ό Ε. Μιόνι — (E. Mioni)<sup>24</sup>, στά 1937. Στὸ χρονικὸ διάστημα πού οἱ δυὸ αὐτὲς κριτικὲς ἐκδόσεις ἐτοιμάζονταν, ἐγινε νέα πρόοδος στήν ἐρευνα, κατὰ πόσο ή ἀρχαία βυζαντινὴ ποίηση κατάγεται ἀπὸ τὴ σημιτικὴ. Στὴ μελέτῃ του μέ τόν τίτλο «Τὸ κοντάκιο» — (Das Kontakion), ό Π. Μᾶς<sup>25</sup>

1' hymnographie de l' église grecque (Nîmes, 1886). Βιβλιογραφικὸς Κατάλογος τῶν Βυζαντινῶν ὕμνογράφων ὑπάρχει στὸ βιβλίό τοῦ Γ. Ι. Παπαδοπούλου, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλ. μουσικῆς (Ἀθῆναι, 1890).

20. Οἱ κύριες μελέτες τοῦ Κ. Κρούμπαχερ εἶναι: «Κασία» — (Kasia), Sb. B. A. (München, 1897): «Μελέτες γιά τὸν Ρωμανό» — (Studien zu Romanos), δ. π. 1898: «Διασκευές στὸν Ρωμανό» — (Umarbeitungen bei Romanos), δ. π. 1899: «Ρωμανὸς καί Κυριακός» — (Romanos und Kyriakos), δ. π. 1901: «Ἡ ἀκροστιχίδα στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση» — (Die Akrostichus in der griechischen Kirchenpoesie), δ. π. 1904: «Ἀνάσκειντα στὸν Ρωμανό» — (Miscellen zu Romanos), Abh. B. A. (München, 1907).

21. σελ. 69-72.

22. Τὰ χειρόγραφα τοῦ Π. Μᾶς γιά τὰ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ βρίσκονται στὰς Ἀθήνας, καί θὰ δημοσιεύονταν ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία.

23. «Ρωμανὸς ό μελωδός» — (Romano il Melode). Inni a cura di G. Cammelli, Testi Cristiani, vol. II (Florence, 1928).

24. Ε. Mioni, «Ρωμανὸς ό μελωδός» — (Romano il Melode). Saggio critico e dieci Inni inediti (Turin, 1937). Στὴ βιβλιογραφία, πού ἀναγράφεται στὸ τέλος τοῦ βιβλίου τοῦ Μιόνι, ἀναφέρονται ὅλες οἱ τελευταῖες μελέτες γιά τὸν Ρωμανό.

25. B. Z. XIX (1910), σελ. 285-306.

προβάλλει νέες μαρτυρίες για τη σχέση του κοντακίου με τις κύριες μορφές στη συριακή ποίηση, δηλαδή με τις Μεμρά, Μαντρασά και Σογκιτά. Το πρόβλημα έρευνήσε ακόμα περισσότερο ο Κ. Έμερώ — (C. Emereau) στη διατριβή του με τον τίτλο «Ο Άγιος Έφραιμ ο Σύρος» — (Saint Ephrem le Syrien (Paris 1919)), και σε πολλά άρθρα του ο Α. Μπάουμσταρκ — (A. Baumstark). Περίληψη των άρθρων του αυτών δημοσιεύεται στη μελέτη του «Λειτουργία σε σύγκριση» — (Liturgie comparée (Amay, 1939)). Με τις έρευνες αυτές ή αντίληψη, πώς υπάρχει συγγένεια των ύμνων του Ρωμανού προς τους ύμνους του Έφραιμ, που για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε αιτία διαφωνιών, αποκαταστάθηκε όριστικά.

Η εξάρτηση του Ρωμανού από τη συριακή ποίηση, μ' όλ' αυτά, είναι μιὰ λεπτομέρεια μόνο, βέβαια σημαντική, για τὸ πρόβλημα, κατὰ πόσο ή βυζαντινή όμιλιτική ποίηση εξέλιχθηκε από συριακές πηγές. Νέο φῶς ήλθε τελευταία νὰ φωτίσει τὸ πρόβλημα αυτό. Ο Κ. Μποννέ — (C. Bonnet) ἀνακάλυψε τὴν «Όμιλία στὰ πάθη» τοῦ μητροπολίτου τῶν Σάρδεων, Μελίτωνος<sup>26</sup>. Η όμιλία ἀνάγεται στὸ δεύτερο αἰῶνα μ.Χ., τὰ τελευταία πενήντα χρόνια, κι ή δημοσίευσή της ἀπέδειξε, πῶς οἱ πρώτες πηγές τῆς ποιητικῆς όμιλίας, καὶ τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς συριακῆς, μποροῦν ν' ἀναχθοῦν ὡς τὶς πρώτες ἡμέρες τῆς χριστιανικῆς λογοτεχνίας. Ἀναφέρονται σ' αὐτὴ χωρία ἀπὸ ὕμνους, πού προέρχονται ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς καὶ τὰ σοφὰ βιβλία τῶν Ἑβδομήκοντα<sup>27</sup>, καθὼς καὶ ἄλλα χωρία πού φαίνεται ν' ἀνήκουν σὲ κάποια σύνθεση Ἰουδαϊκοῦ ὕμνου<sup>28</sup>, κι οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς ἀποδεικνύουν, πῶς ή όμιλία τοῦ Μελίτωνος πρέπει νὰ θεωρηθῇ κρίκος σὲ μιὰ ἀλυσίδα ποιητικῶν όμιλιῶν, πού ἀνάγονται σὲ Ἰουδαίους όμιλιτικούς. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μεταβάλλει ὁλότελα τὶς ἀπόψεις μας σχετικὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τοῦ κοντακίου. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ κατανοήσουμε, πῶς, ὅταν οἱ ἔρευνες στὸ πρόβλημα αὐτὸ βρίσκονταν ἀκόμα στὸ πρῶτο στάδιο, οἱ φιλόλογοι δέχθηκαν ἰσχυρὴ τὴν ἐπίδραση ἀπὸ τοὺς ὕμνους τοῦ Έφραιμ καὶ τοῦ Ρωμανοῦ, γιατί ἀποτελοῦσαν τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ δημιουργήματα καὶ στὴ συριακὴ καὶ στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση. Γιὰ μᾶς ὁμως τώρα, πού τὸ ἄμεσο πρόβλημα τῆς συγγενείας τους ἔχει λυθῇ, ἀποκτᾷ μεγαλύτερη σημασία νὰ ἐρευνήσουμε, πῶς μιὰ παράδοση λειτουργικὴ ὑπῆρχε χωρὶς διακοπὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς συναγωγῆς ὡς τὶς βυζαντινὲς μελωδίες, πού ψάλλονταν στὰ τελευταία πενήντα χρόνια τὸν ἑβδομὸ αἰῶνα, καὶ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση

26. Studies and Documents — «Μελέτες καὶ πηγές». Ἐκδιδ. ἀπὸ τοὺς Kirsopp Lake καὶ Silva Lake, vol. XII (N. Y. and London, 1940).

27. Ὁπ. π. σελ. 23.

28. Ὁπ. π. σελ. 25.



αυτή, αφού διάβαζαν τις γραφές, ἀπήγγειλαν κατόπι ἢ τραγουδοῦσαν μιὰ ποιητικὴ ὁμιλία<sup>29</sup>.

Ὁφείλουμε ἔτσι νὰ ἐξηγήσουμε γιὰ ποιό λόγο τὸ ἔθιμο αὐτὸ ἐγκαταλείφθηκε καὶ ὁδήγησε, πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ μὴ συνθέτουν πιὰ κοντάκια καὶ νὰ ἐμφανισθῇ ἓνα νέο εἶδος, οἱ κανόνες, ποὺ διαφέρουν ἀπὸ τὰ κοντάκια καὶ στὰ δυὸ στοιχεῖα καὶ στὴν ποίηση καὶ στὴ μουσικὴ.

## V. ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τώρα θὰ πρέπει νὰ ἐπανέλθουμε στὶς μελέτες γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, καὶ νὰ δώσουμε μιὰ ἐπισκόπηση, ποιὰ ἦταν ἡ ἐξέλιξή τους, ὕστερα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ βιβλίου τοῦ Βιλλοτώ, ποὺ γι' αὐτὸ ἔχουμε ἤδη μιλήσει στὸ κεφάλαιο τοῦτο. Τὸν δέκατο ἑνατο αἰῶνα, τὰ πρῶτα χρόνια, οἱ ἔρευνες στὴ μουσικὴ φαίνονταν νὰ μὴν ἔχουν κάποια ἐλπίδα καὶ προοπτικὴ γιὰ ἐπιτυχία, γιατί εἶχε ἀναγνωρισθῇ ἀπ' ὅλους, πῶς ἔπρεπε νὰ λυθῇ πρῶτα τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς, προτοῦ γίνῃ ἀπόπειρα νὰ πλησιάσουμε τὴ μουσικὴ τὴν ἴδια. Καὶ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ μελέτῃ τῆς μουσικῆς παλαιογραφίας, ποὺ ἀποτελοῦσε ἓνα ἀπὸ τοὺς πιὸ σπουδαίους κλάδους στὸν κύκλο τῆς μελέτης τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς. βρισκόνταν ἀκόμη στὰ πρῶτα βήματά της. Τὸ πρόβλημα τῶν μουσικῶν γραφῶν στὰ χειρόγραφα τῆς ἱσόρρυθμης γρηγοριανῆς μελωδίας (plain chant), ποὺ εἶχε μεγαλύτερη σημασία γιὰ τοὺς ἐπιστήμονες τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, δὲν τὸ εἶχαν συλλάβει, γιατί δὲν μποροῦσαν νὰ προσδιορίσουν τί ἀκριβῶς σήμαιναν τὰ μουσικὰ σημάδια, ποὺ ὀνομάζονταν νεύματα. Μ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως εἶχαν ἤδη παρατηρήσει, πῶς ὑπάρχει κάποια ὁμοιότητα σ' ὅλες τὶς γραφές τῶν λειτουργικῶν χειρογράφων, τόσο στὴν ἀνατολικὴ Ἐκκλησία, ὅσο καὶ στὴ δυτικὴ. Ὁ Φ. Ι. Φετίς — (F. J. Fétis)<sup>30</sup> στὸ βιβλίο του «Φιλοσοφικὴ ἐπιτομὴ τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς» — (Resumé philosophique de l'histoire de la musique (Paris, 1835)) ὑπέδειξε τὴν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴ βυζαντινὴ, ἀρμενικὴ, κι αἰθιοπικὴ μουσικὴ γραφὴ, κι ἀπὸ τὴν παρατήρησή του αὐτὴ κατέληξε στὸ συμπέρασμα, πῶς τὰ νεύματα ὀφείλουν τὴν καταγωγὴ τους στὴν Ἀνατολή, κι ἀπ' ἐκεῖ, πίστευε, εἶχαν ἔλθῃ ἔμμεσα στὴ Ρώμη, ἀπὸ τὶς βόρειες περιοχὲς τῆς Εὐρώπης. Τὴν ὑπόθεση, πῶς τὰ νεύματα προέρχονταν ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἀντέ-

29. Βλ. τὸ ἀρθρο μου: «Ἡ Ὅμιλία στὰ Πάθη τοῦ Μελιτώνος. Ἐρευνα σχετικὴ μὲ τὶς πηγὲς τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας». J. T. S. XLIV (1943), σελ. 41-52, καὶ P. Kahle: «Ἡ Ὅμιλία στὰ Πάθη τοῦ Μελιτώνος ἦταν ἀρχικὰ γραμμένη στὴ συριακὴ γλῶσσα», δ. κ. σελ. 52-6.

30. Βλ. τὴ ζωὴ του στὴν Biographie universelle des musiciens, I, σελ. 505 κ. ἐξ.

κρουσε ο Ρ. Κίζεβεττερ — (R. Kieseewetter)<sup>31</sup> και ισχυρίσθηκε, πώς η καταγωγή τους έπρεπε να τοποθετηθῇ στὴ Ρώμη. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Κίζεβεττερ ἀνάγκασαν τὸν Φετίς ν' ἀνακαλέσῃ τὶς προηγούμενες ἀπόψεις του. Στὸν τέταρτο τόμο τοῦ ἔργου του «Γενικὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς» — (*Histoire générale de la musique* (Paris, 1877) ) συναντοῦμε μιὰ νέα θεωρία σὲ ἐξέλιξη, δηλαδὴ πὼς τὰ νεύματα ἦταν γερμανικῆς καταγωγῆς, μιὰ πού οἱ ἀρχαιότερες πηγές ἐμφάνιζαν τὰ νεύματα μὲ «λομβαρδικό» χαρακτήρα<sup>32</sup>. Μιὰ τρίτη θεωρία διατύπωσε ὁ Θ. Νιζάρ — (Th. Nisard)<sup>33</sup>, κι αὐτὴ συνετέλεσε νὰ μεγαλώσῃ ἀκόμα περισσότερο ἡ σύγχυση πού ἐπικρατοῦσε. Ὁ Νιζάρ νόμιζε πὼς τὰ νεύματα δὲν μπορούσαν νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ στενογραφία, πού ἦταν σὲ χρῆση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἀκόμα τῶν Ρωμαίων. Κι ἐνῶ συζητοῦνταν ὅλες αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις, ἕνας περίφημος μελετητὴς στὴν περιοχὴ τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς, ὁ Ε. ντὲ Κούσεμακερ — (E. de Coussemaker), εἶχε ἤδη ὑποδείξει τὸν τρόπο, πού τελικὰ θὰ μᾶς ὡδήγοῦσε νὰ μεταγράψουμε τὰ νεύματα τῶν χειρογράφων τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς δυτικῆς μουσικῆς. Ἀνακάλυψε, πὼς οἱ κύριοι, οἱ βασικοὶ τύποι τῶν νευμάτων προέρχονται ἀπὸ τοὺς τόνους: ὀξεῖα, βαρεῖα, καὶ περισπωμένη<sup>34</sup>. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, οἱ συχνὰ πολυσύνθετες μορφές, στὰ τελευταῖα στάδια τῆς «νευματικῆς» μουσικῆς γραφῆς, μπορούσαν ν' ἀναχθοῦν πίσω στὶς ἀπλές, πρωταρχικὲς μορφές τους.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ Κούσεμακερ, γιὰ τὴν καταγωγή τῶν νευμάτων ἀπὸ τὶς ἀπλές, πρωταρχικὲς μορφές τους, ἐγινε γενικὰ δεκτὴ<sup>35</sup>, σὰ ν' ἀποτελοῦσε τὴ λύ-

31. Βλ. R. Kieseewetter, über die Musik d. neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fetis an der Tonschrift d. heutigen Griechen (Leipzig, 1838), σελ. 17.

32. Τὴν ἴδια φανταστικὴ ὑπόθεση συναντοῦμε καὶ στὸ ἔργο τοῦ Ο. Φλάισερ — (O. Fleischer), Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang (Frankfort, 1923). Βλ. τὴν κριτικὴ τοῦ Π. Βάγκνερ — (P. Wagner) γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Φλάισερ στὴ Z. M. W. vol. V (1922-3), σελ. 560-8.

33. Βλ. Th. Nisard, Études sur les anciennes notations musicales de l' Europe, Revue Archéolog. 1849-50. Ἡ «στενογραφικὴ» θεωρία ξαναεμφανίσθηκε τελευταῖα στὴ μελέτη τοῦ Κ. Φάχου, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (Ἀθήναι, 1917), καὶ σ' αὐτὴ θὰ πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε ἀργότερα. Γιὰ ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα ἡ θεωρία προξένησε κάποια νέα σύγχυση, γιατί βρέθηκαν ἀνάμεσα στὸ κοινὸ ὁπαδοί, πού πίστευαν, πὼς ἡ σύγχρονη μορφή τῶν νοελληνικῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἦταν ἴδια μὲ τὴ μορφή τῶν μελωδιῶν, πού διασώζονταν στὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα.

34. Βλ. E. de Coussemaker, Histoire de l' Harmonie au moyen âge, 1852, σελ. 154.

35. «Πιστεύουμε, πὼς αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἀλήθεια, πού ἐπέτυχε ὀριστικὰ ἡ ἐπιστήμη» μ' ὅλα πού, ὅσοι θριαμβευτικὰ ὑπεστήριξαν τὴ θέση αὐτή, ὅπως λ.χ. ὁ Κούσεμακερ, δὲν συνέχισαν πάντοτε τὴν προσπάθεια ν' ἀντλήσουν ἀπ' αὐτὴ ὅλα τὰ ἀναγκαῖα συμπεράσματα, καὶ μὲ τὸν τρόπο πού πραγματεύθηκαν κατόπι γιὰ τὰ νεύματα, ἐμοιάζαν σὰ νὰ εἶχαν λησμονήσει τὴν πραγματικὴ καταγωγή τους». Βλ. Dom Pothier, Mélodies grégoriennes, 1880, σελ. 31.

ση στο πρόβλημα, κι έδωσε νέα ώθηση σε λεπτομερειακές πάλι έρευνες της μουσικής γραφής των εκκλησιαστικών χειρογράφων της δυτικής Έκκλησίας. Στην ειδική αυτή περιοχή των λεπτομερειακών έρευνών, γύρω στα μέσα τον δέκατο ένατο αιώνα, οι Μπενεντικτίνιοι μοναχοί του Κοινοβίου του Σολέσμ — (Soleism) της Γαλλίας συνέβαλαν σημαντικά. Σκοπός της Σχολής του Σολέσμ ήταν ν' αποκατασταθούν οι γρηγοριανές μελωδίες στην αρχική μορφή τους, αφού οι μελέτες στα αρχαία Αντιφωνάρια και Γκραντουάλια<sup>36</sup> απέδειξαν, πως η μεταγραφή στα επίσημα λειτουργικά βιβλία, που βασίζονταν στην έκδοση Μεντικάια — (Editio Medicea), δέν συμφωνούσε με τη μεταγραφή στη νεώτερη γραφή, που είχε διασωθεί στα μεσαιωνικά χειρόγραφα. Ο Ντόμ Αντρέ Μοκερώ — (Dom André Mocquereau), (1849-1930), ιδρυτής και εκδότης της «Μουσικής Παλαιογραφίας» — (Paléographie musicale)<sup>37</sup>, τó υπέδειξε σε μιá σειρά άρθρων του, όπου πραγματεύεται την εξέλιξη της νευματικής γραφής και τó πρόβλημα του ρυθμού στα γρηγοριανά ισόρρυθμα άσματα.

Είναι γνωστό, πως ó κύριος σκοπός της Σχολής του Σολέσμ έγινε πραγματικότητα στα 1903, όταν ó Πάπας Πίος ó δέκατος — (Pius X) με την έντολή του, «Motu proprio Inter pastoralis officii», διέταξε την αποκατάσταση των γρηγοριανών μελωδιών, σύμφωνα με τις αρχές που εισηγήθηκαν ó Ντόμ Αντρέ Μοκερώ κι οι συνεργάται του. Τó αποτέλεσμα από τή σημαντική αυτή απόφαση ήταν νά καταβληθί, με νέες έρευνες για τήν εξέλιξη των δυτικών νευμάτων, έντονότερη προσπάθεια, ώστε νά υποστηριχθί και νά επιτευχθί ή νέα έκδοση των γρηγοριανών ισόρρυθμων μελωδιών, που πήρε τó όνομα «Έκδοση του Βατικανού» — (Editio Vaticana) κι οι μελέτες αυτές έδωσαν νέα ώθηση, για νά έρευνηθούν και πάλι οι ανατολικές εκκλησιαστικές μουσικές γραφές, κι ιδιαίτερα οι μουσικές γραφές των βυζαντινών λειτουργικών χειρογράφων.

Ο Ι. - Β. Τιμπώ — (J. - B. Thibaut), γάλλος μελετητής της ανατολικής χριστιανικής Λειτουργίας, είχε ήδη δημοσιεύσει δυό μελέτες για τή βυζαντινή μουσική γραφή στο περιοδικό «Επιθεώρηση του ρωσικού αρχαιολογικού Ίνστιτούτου»<sup>38</sup>. Ο ίδιος κι ó Ι. - Β. Ρεμπούρ — (J. - B. Rebourts) δη-

36. Γκραντουάλια — (Gradualia) ονομάζονται τά εκκλησιαστικά βιβλία της δυτικής Έκκλησίας, που περιλαμβάνουν ό,τι ψάλλεται με χορωδία στις Λειτουργίες. (Ύψοση. μεταφ.).

37. Paléographie Musicale: Les principaux Mss. de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac - similés phototypiques, sous la direction de Dom André Mocquereau (Tournai, 1889 - ). Σε συνάρτηση προς τήν μνημειακή αυτή σειρά, ή Σχολή του Σολέσμ δημοσίευσε από τó 1910 τή σειρά Monographies Grégoriennes. Βλ. και τó περιοδικό Revue Grégorienne, Études de chant sacré et de liturgie, που άρχισε τήν έκδοσή του από τó 1911.

38. «La Notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite», Izvestija russk. archool.

μοσίευσαν κατόπι πολλές πραγματείες για τη βυζαντινή μουσική θεωρία<sup>39</sup>, δὲν κατόρθωσαν ὅμως νὰ μεταγράψουν τὴ βυζαντινὴ γραφὴ σ' εὐρωπαϊκὴ. Ὁ Ὁ. Φλάισερ - ( O. Fleischer ) ἐπέτυχε νὰ φθάσῃ σχεδὸν σὲ πλήρη ἀνασύνταξιν τῆς μελωδικῆς γραμμῆς τῶν μελωδιῶν καὶ νὰ τὴ μεταγράψῃ στὴν τελευταία βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ. Στὸ βιβλίο του «Ἡ μεταγενέστερη ἑλληνικὴ μουσικὴ γραφὴ» — (Die spätgriechische Tonschrift (Berlin, 1904) ὁ Φλάισερ δημοσίευσε σὲ πανομοιότυπῃ ἐκδόσει μιὰ στοιχειώδη διατριβή, ἓνα εἶδος γραμματικῆς τῆς μουσικῆς, μαζί μὲ κριτικὴ ἐκδόσι τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου, μετάφρασι καὶ σχόλια. Χωρὶς ἄλλο δὲν ἤξερε, πῶς ὁ Φ. Γκάρντχαουζεν - ( V. Gardthausen ) εἶχε πρὶν ἐξετάσει μιὰ Παπαδικὴ στὸ κεφάλαιο «Γιὰ τὴ μουσικὴ γραφὴ τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας» τοῦ ἔργου του «Συμβολὲς στὴν ἑλληνικὴ Παλαιογραφία» — (Beiträge zur griechischen Palaeographie, VI, (1880) )<sup>40</sup>, ὅπου παρέθεσε κι ἓνα κατάλογο μὲ ἐβδομήντα ἐπτὰ φθογγόσημα. Ὁ Γκάρτχαουζεν ὅμως δὲν προσπάθησε νὰ ἐξηγήσῃ τὴ μουσικὴ σημασίαν ποὺ εἶχαν τὰ φθογγόσημα αὐτά, γιατί, ὅπως πίστευε, δὲν ὑπῆρχε μιὰ ἱκανοποιητικὴ λύσι στὸ πρόβλημα.

Τὸ χειρόγραφο ποὺ διάλεξε ὁ Φλάισερ γιὰ τὴ μελέτη του ἀνῆκε ἀρχικὰ στὸ Βασιλειανὸ Μοναστήρι τοῦ ἁγίου Σαλβατόρε κοντὰ στὴ Μεσσίνα, ἀπ' ὅπου τὸ ἔφεραν στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μεσσίνας μαζί μὲ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα, γραμμένα μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἡ διατριβὴ ποὺ δημοσίευσε ὁ Φλάισερ προσρίζονταν, στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, γιὰ τοὺς ἱερεῖς, τοὺς παπάδες· γι' αὐτὸ ὀνομάζονταν «Παπαδική», καὶ μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο ἦταν γνωστὴ στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ Ἑλληνας φιλολόγους. Ἡ Παπαδικὴ ἔχει ἀντιγραφῇ σὲ πολλὰ ἀντίγραφα, καὶ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ περιλαμβάνουν περισσότερες ἐξηγήσεις καὶ ὁδηγίες. Ὁ Φλάισερ πίστευε, πῶς ἡ Παπαδικὴ τῆς Μεσσίνας διέσωζε τὶς παλαιότερες καὶ τὶς καλύτερες· τώρα ὅμως, ποὺ ἔχουν μελετηθῇ στὸ μεταξὺ καὶ ἄλλα ἀντίγραφα τῆς διατριβῆς, ἡ ἀποψὴ τοῦ αὐτῆ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἰσχύῃ<sup>41</sup>. Ἡ σπουδαιότητα, χωρὶς ἄλλο,

Inst. vol. III, (Κωνσταντινούπολη, 1898), σελ. 138 κ. ἐξ.: — «La Notation de Koukouzélès», ὁπ. κ. vol. VI (1900), σελ. 360-90.

39. J. - B. Thibaut, Traités de musique byzantine, R. O. C. (1901), VI, σελ. 596 κ. ἐξ.: — J. - B. Rebours, Quelques Mss de musique byzantine, ὁ. κ. 1904-5.

40. Sitzber. d. sächs. Ak. d. Wiss. 1880.

41. Βλ. τὴ μελέτη μου «Die Rhythmik der byzantinischen Neumen», Z. M. W. vol. II (1919-20), σελ. 629 κ. ἐξ. Τὴν Παπαδικὴ ἀπὸ τὸν Cod. graec. Petropolit. 711, ποὺ ἀνατόπως ὁ J. - B. Τιμπὼ στὸ Παράρτημα τῆς μελέτης του «Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l' église grecque (1913), διάλεξα τότε γιὰ πηγὴ στὶς ἑρευνές μου. Κατόπι ἐξήτασα περισσότερα χειρόγραφα, ποὺ περιεῖχαν Παπαδικές, χωρὶς νὰ βρεθῇ στὴν ἀνάγκη νὰ μεταβάλλω τὶς ἀπόψεις μου. Μ' ὅλ' αὐτά, θὰ χρειασθῇ νὰ συλλέξουμε ὅλες τὶς σωζόμενες Παπαδικές, ὅπως τὸ ἔχουν προγραμματίσει οἱ ἐκδότες τῶν «Monumenta Mu-



της Παπαδικής, σάν της καλύτερης πηγής πληροφοριών για την τελευταία βυζαντινή, ή Κουκουζέλια σημειογραφία, δέν θά ήταν δυνατό ν' ἀμφισβητηθῇ, γιατί καμμιά ἄλλη διατριβή δέν περιλαμβάνει τόσους πολλοὺς πίνακες, ποὺ νά δείχνουν καθαρά τίς ὑπερβατὲς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις, ὅσες ἀντιπροσωπεύουν τὰ διάφορα φθογγόσημα. Τὴν Παπαδικὴ ὁμως πρέπει νά μεταχειρισθοῦμε μαζὶ καὶ μὲ ἄλλες διατριβές, ποὺ πραγματεύονται μὲ περισσότερες λεπτομέρειες ποιά εἶναι ἡ ρυθμικὴ σημασία τῶν βυζαντινῶν σημείων τοῦ χρόνου.

Οἱ προσπάθειες τοῦ Φλάισερ νά ἐξελίξη τὴ μέθοδο, ποὺ μ' αὐτὴ θά ήταν δυνατό νά μεταγραφῇ τὸ μελωδικὸ διάγραμμα τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν στὴ δική μας σύγχρονη γραφὴ τοῦ πενταγράμμου, ἀποτελοῦν τὸ πρῶτο βῆμα, γιὰ νά φθάσουμε τέλος νά λύσουμε τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἀναγνωρίσθηκε γρήγορα, πὼς τίς ἀρχές, ποὺ ἀποδείχθηκαν κατάλληλες γιὰ νά ἐπιτύχουμε ν' ἀποκρυπτογραφήσουμε τὴν τελευταία φάση τῶν βυζαντινῶν νευμάτων, ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτο ὡς τὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα, θά μπορούσαμε τὸ ἴδιο νά τίς μεταχειρισθοῦμε καὶ γιὰ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς μουσικῆς σημειογραφίας, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ μεσαιᾶ περίοδο, ἀπὸ τὸν δωδέκατο δηλαδὴ ὡς τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα. Ἐνα χρόνο μόνο ὕστερα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ βιβλίου τοῦ Φλάισερ, ὁ Ντόμ Χ. Γκάισερ — (Dom H. Gaisser), μέλος τοῦ ἑλληνικοῦ Κολλέγιο τῆς Ρώμης, δημοσίευσε τὴ μελέτη του «Οἱ Εἵρμοι τοῦ Πάσχα» — (Les Heirmoi de Pâques), στὸν τόμο τοῦ 1905 τοῦ περιοδικοῦ «Oriens Christianus», χωρὶς νά γνωρίζῃ τὸ ἔργο τοῦ Φλάισερ. Τὸ ἄρθρο τοῦ Γκάισερ γιὰ τοὺς Εἵρμους, τίς ὑποδειγματικὲς δηλαδὴ στροφές τῶν ἀνατολικῶν ὕμνων, ἀποτελεῖ τὴν πρώτη λεπτομερειακὴ μελέτη γιὰ τὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία, ποὺ ἔχει γραφῇ ἀπὸ ἐπιστήμονα, ἱκανὸ νά πραγματευθῇ τὰ διάφορα προβλήματα καὶ στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς καὶ στὴν ποίηση. Προχώρησε σὲ μιὰ ἐπιτυχημένη, χωρὶς ἄλλο, μεταγραφὴ τῆς μελωδικῆς δομῆς τῶν ὕμνων, δέν ἐπέτυχε ὁμως νά βρῇ λύση γιὰ τὰ διάφορα τονικά καὶ ρυθμικά προβλήματα.

Στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφία ὁ Α. Γκαστουέ — (A. Gastoué) προσέθεσε στὸ μεταξὺ μιὰ συμβολὴ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ του στὸ ἔργο του «Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» — (Catalogue des manuscrits de musique byzantine), ποὺ δημοσίευσε ἡ Διεθνὴς Ἑταιρία τῆς μουσικῆς — (Société internationale de musique (Paris, 1907)). Ἀπέδειξε κι αὐτός, ὅπως κι ὁ Ντόμ Γκάισερ, τὴ στενὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ διάφορα βυζαντινὰ νεύματα ἀπὸ τὸν ἐνδέκατο αἰῶνα ὡς τὴ σύγχρονη σημειογρα-

---

sisae Byzantinae», γιὰ ν' ἀποκαταστήσουμε ἓνα χειρόγραφο, ποὺ ν' ἀντιπροσωπεύῃ τὸ πιὸ πραγματικὸ καὶ τὸ πιὸ συμπληρωμένο κείμενο τῆς διατριβῆς.

φία του Χρυσάνθου. Μ' ένα πίνακα, όπου παραθέτει τη σημειογραφία από επτά χειρόγραφα στο τροπάριο «Βηθλεέμ, έτοιμάζου», αποδεικνύει πόσο ορθή είναι η θεωρία του<sup>42</sup>.

Τέλος η μελέτη του Χούγκο Ρήμαν — (Hugo Riemann) «Η βυζαντινή σημειογραφία από τον δέκατο ως τον δέκατο πέμπτο αιώνα» — (Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert (Leipzig, 1909)) σημείωσε ένα θετικό βήμα προς τα πίσω σχετικά με την πρόοδο που είχε γίνει ως τότε. Ο Ρήμαν δεν είχε εξασκηθεί όσο θα έπρεπε στη βυζαντινή παλαιογραφία,<sup>43</sup> και κατέληξε σε σύγχυση με τις προκαταλήψεις που είχε για το ρυθμό· σύμφωνα μ' αυτές παραδέχονταν, πώς όλες οι μελωδίες υπάγονταν σ' ένα τετράσημο σύστημα. Με τη συζήτηση όμως, που ξεκίνησε από το βιβλίο του Ρήμαν, άρχισε κι η άποφασιστική φάση στις έρευνες για τη βυζαντινή σημειογραφία. Άνοιξε η συζήτηση με το άρθρο το σχετικό με τον ύμνο της μοναχής Κασίας, όπου ο Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ — (H. J. W. Tillyard)<sup>44</sup> — άντέκρουσε τις θεωρίες του Ρήμαν, που μ' αυτές έρμήνευε και τα δύο, και τα διαστήματα και τις μαρτυρίες. Όμως και πάλι το πρόβλημα του ρυθμού, το πραγματικά κρίσιμο πρόβλημα, παρέμεινε άκόμη άλυτο.

## VI. Η ΑΠΟΚΡΥΠΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στο σημείο αυτό άρχισαν οι δικές μου έρευνες και τ' άποτελέσματά τους δημοσιεύθηκαν σε δυο πραγματείες στο περιοδικό «Oriens Christianus» με τους τίτλους «Η έκκλησιαστική μουσική στη βυζαντινή Αυτοκρατορία» — (Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich (1916)) και «Η αποκρυπτογράφηση της βυζαντινής σημειογραφίας» — (Die Entzifferung der byzantinischen Notation (1918)). Καθώς μελετούσα τις διατριβές της βυζαντινής

42. βλ. σελ. 43-5: - 'Η μεταγραφή του Γκαστουέ στη σύγχρονη μουσική γραφή στις σελ. 46-7 δεν είναι ικανοποιητική.

43. Είναι άρκετο ν' αναφέρουμε ένα παράδειγμα, για ν' άποδείξουμε την άνεπάρκεια του Ρήμαν στην παλαιογραφία. Οι βυζαντινοί ήχοι 1-4 σημειώνονται στα χειρόγραφα με τὰ έλληνικά γράμματα α', β', γ', δ', από την έποχή που οι Έλληνες κι όστερα άπ' αυτούς οι Βυζαντινοί μαθηματικοί, μεταχειρίζονταν γράμματα και όχι αριθμούς. Ο Ρήμαν, που άγνοοισε το γεγονός αυτό, προσπαθοισε ν' ανακαλύψη τί σημαίνουν τα γράμματα αυτά. Καθώς τα γράμματα δεν είχαν τό συνηθισμένο σχήμα, και τό τρίτο γράμμα, τό γ', ήταν γραμμένο η Γ, η άποδίδονταν άπλά με δυο άπόστροφες", έρμήνευε τό α' σά νά σήμαινε τόν φρύγιο, τό β' τόν λύδιο, τό γ' τόν μιζολύδιο, και τό δ' τόν δόριο. Γι' αυτό μελωδίες τοῦ πρώτου (α') ήχου μεταγράφονταν από τόν Ρήμαν στο δεύτερο ήχο, τοῦ δευτέρου ήχου (β') στόν τρίτο, τοῦ τρίτου (γ') στόν τέταρτο, και τοῦ τετάρτου (δ') στόν πρώτο.

44. Βλ. H. J. W. Tillyard, A Musical Study of the Hymns of Casia, B. Z. vol. XX (1911), σελ. 420-485.

μουσικής θεωρίας, επέτυχα να βρω το νήμα για την αποκρυπτογράφηση της βυζαντινής σημειογραφίας.

Από τις θεωρητικές διατριβές, και ιδιαίτερα από την Παπαδική, μαθαίνουμε πώς τα σημαδόφωνα που σημαίνουν κίνηση σε διαστήματα διαιρούνται στη μέση περίοδο της βυζαντινής σημειογραφίας σε δυο ομάδες, δηλαδή στα σώματα και στα πνεύματα. Τα σώματα μπορούν να σημαίνουν κίνηση μόνο κατά διαστήματα προς τα επάνω και προς τα κάτω. Τα πνεύματα σημαίνουν πήδημα από δυο, τρία, και τέσσερα διαστήματα. Πέρα απ' αυτά, υπάρχουν ακόμα μερικά σημαδόφωνα, που δεν είναι ούτε σώματα ούτε πνεύματα, καθώς λ.χ. ή άπορροή, ένα σημαδόφωνο που σημαίνει όλίσθηση της φωνής σε δυο συνεχή διαστήματα δευτέρας προς τα κάτω, και το ίσον, που σημαίνει επανάληψη φθόγγου στο ίδιο ύψος. Το τελευταίο σημαδόφωνο δεν είναι ούτε σώμα ούτε πνεύμα, γιατί δεν σημαίνει κίνηση ούτε σε διάστημα, ούτε σε πηδήματα.

Το σύστημα της βυζαντινής σημειογραφίας εμφανίζεται να μεταχειρίζεται με κάποια οικονομία σημαδόφωνα, που σημαίνουν κίνηση σε διάστημα. Ο μελοποιός είχε τρία μόνο σημαδόφωνα στη διάθεσή του για να σημειώσει μελωδική κίνηση προς τα επάνω, σε διάστημα δευτέρας, τρίτης, και πέμπτης, και τρία άλλα για την ίδια κίνηση προς τα κάτω. Όταν ήθελε να σημειώσει κίνηση σε διάστημα τετάρτης, έκτης, και ογδόης, ήταν αναγκασμένος να μεταχειρισθεί συνδυασμό από δυο ή τρία σημαδόφωνα. Στο συνδυασμό αυτό τοποθετούσε επάνω σ' ένα σώμα ένα πνεύμα, ή, όταν ήθελε να σημειώσει διάστημα ογδόης, δυο πνεύματα επάνω σ' ένα σώμα. Συναντούμε μ' όλ' αυτά κι άλλους συνδυασμούς από σώματα και πνεύματα στα χειρόγραφα της βυζαντινής μουσικής, που ο ψάλτης έπρεπε να τα εκτελέσει με διαφορετικό τρόπο. Μαθαίνουμε από την Παπαδική, πώς, αν ένα πνεύμα αναγράφεται πριν από ένα σώμα, τα διαστήματα δεν πρέπει να προσθέτονται, όπως στην περίπτωση όπου τα σημαδόφωνα είναι γραμμένα το ένα επάνω στο άλλο. Η σημασία από ένα σώμα που ακολουθείται από ένα πνεύμα είναι, πώς μόνο το διάστημα αντιπροσωπεύεται από το πνεύμα, κι αυτό λογαριάζεται, ενώ, σύμφωνα με τους θεωρητικούς, το σώμα γίνεται «άφωνον». Η Παπαδική δεν είναι πολύ σαφής σχετικά με τη σημασία του μετασχηματισμού αυτού, όποτε το σώμα, από την αρχική χρήση του σαν ένα διάστημα δευτέρας, γίνεται ένα πρόσθετο σημαδόφωνο. Κανένας από τους μελετητές, που προσπάθησαν ν' αποκρυπτογραφήσουν βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα, δεν μπόρεσε να δώσει μια ικανοποιητική εξήγηση, τί σημαίνει ο δρος «άφωνον». Οί Γκάτσερ, Γκαστουέ και Φλάτσερ δεν έδωσαν καμιά προσοχή στο αξιοσημείωτο γεγονός, πώς το βυζαντινό σύστημα σημειογραφίας διέθετε όχι λιγότερα από εξ σημαδόφωνα για το διάστημα δευτέρας προς τα επάνω, ενώ ένα μόνο ση-

μαδόφωνο υπάρχει για τὸ «ἴσον» καὶ γιὰ τὸ διάστημα τρίτης καὶ τετάρτης πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς τὰ κάτω. Ὁ Ρήμαν δὲν παρέβλεψε τὸ γεγονός, ἐπηρεασμένος ὅμως ἀπὸ τὶς ρυθμικὲς θεωρίες του, δὲν κατόρθωσε νὰ διακρίνῃ τὸ οὐσιαστικὸ σημεῖο. Νόμιζα ὅμως ἐγώ, πὼς τὸ νῆμα στὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας θὰ μπορούσε νὰ βρεθῇ σ' αὐτὰ χωρὶς ἄλλο τὰ δυὸ γεγονότα: Πὼς ὑπῆρχαν ἔξ διαφορετικὰ σημαδόφωνα γιὰ τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω, καὶ πὼς αὐτὰ τὰ σώματα ἔχαναν τὴν ἀξία τους τῇ σχετικῇ μὲ τὸ διάστημα ποὺ ἀντιπροσώπευαν, ὅταν βρίσκονταν σ' ἓνα ὀρισμένο συνδυασμὸ μὲ πνεύματα. Θὰ προσπαθῶ τώρα νὰ δώσω μιὰ σύντομη ἐξήγηση γιὰ τὰ κύρια σημεῖα, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἀνακάλυψή μου<sup>45</sup>.

Ἡ συλλογὴ ἀπὸ πραγματεῖες γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ θεωρία, ἐκδοσὴ τῶν I. - B. Τιμπὼ καὶ I. - B. Ρεμπούρ, μᾶς παρέχει μὲ λεπτομέρειες πληροφορίες γιὰ τὰ ἔξ σημαδόφωνα, ποὺ μεταχειρίζονταν γιὰ νὰ σημειώσουν τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω. Τὰ σημαδόφωνα αὐτὰ δὲν ὑποδείκνυναν μόνο τὴ μελωδικὴ κατεύθυνση, παρὰ μαζὶ καὶ τὸν τρόπο, ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὸν ἔπρεπε νὰ γίνῃ ἡ ἐκτέλεση. Πέντε ἀπὸ τὰ σημαδόφωνα συνδυάζουν μαζὶ μὲ τὴν ἀξία τους, σὰν διαστήματα δευτέρας, καὶ μιὰ ἰδιαίτερη δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀπόχρωση· ἓνα μόνο σημαδόφωνο, τὸ «ὀλίγον», σημαίνει τὴν κίνηση τῆς μελωδίας σὲ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω, χωρὶς καμμιά ἰδιαίτερη ἀπόχρωση. Ὁ Βυζαντινὸς μελωδός, γιὰ ν' ἀναγράψῃ ἄλλα διαστήματα, λ.χ. ἓνα διάστημα τρίτης ἢ ἓνα διάστημα πέμπτης, εἶχε στὴ διάθεσή του σὲ κάθε περίπτωση ἓνα μοναδικὸ οὐδέτερο σημαδόφωνο, δηλαδὴ ἓνα σημαδόφωνο χωρὶς καμμιά δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀπόχρωση. Ἄν ἤθελε νὰ δώσῃ στὴ μελωδικὴ αὐτὴ κίνηση μιὰ ἰδιαίτερη ἀπόχρωση, ὅπως εἶχε ὀρισθῇ γιὰ καθένα ἀπὸ τὰ ἄλλα πέντε σημαδόφωνα, ποὺ σήμαιναν τὸ διάστημα δευτέρας, σημείωνε τὸ σημαδόφωνο αὐτὸ πρὶν ἀπὸ τὸ πνεῦμα, κι ἔτσι προσδιόριζε ἓνα διάστημα τρίτης ἢ ἓνα διάστημα πέμπτης. Σ' αὐτὸ τὸν συνδυασμὸ ἀπὸ δυὸ σημαδόφωνα τὸ σῶμα ἔχανε τὴν ἀξία του σὰν διάστημα, γίνονταν ἄφωνο, διατηροῦσε ὅμως τὴ δυναμικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀξία του καὶ τὴ δάνειζε στὸ οὐδέτερο σημαδόφωνο. Ἄν ὁ μελωδὸς ἤθελε νὰ ψάλῃ ἓνα διάστημα τετάρτης ἢ ἓνα διάστημα ἑκτης, ἔγραφε ἓνα ἀπὸ τὰ πνεύματα ποὺ σήμαιναν μιὰ τρίτη ἢ μιὰ πέμπτη ἐπάνω σ' ἓνα σῶμα. Σ' αὐτὸ τὸ σύνολο τὸ σῶμα διατηροῦσε τὴν ἀξία του σὰν διάστημα (τρίτη + δεύτερη = τετάρτη, πέμπτη + δεύτερη = ἑκτη), κι ὁ συνδυασμὸς ἐκτελοῦνταν σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόχρωση, ποὺ χαρακτήριζε τὸ σῶμα. Ἐτσι ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία τῆς μέσης ἐποχῆς διέθετε ἓνα σύστη-

45. Βλ. E. Wellesz, Zur Entzifferung der byz. Notenschrift, O. C., N. S. VII (1918), 98-118, Die Rhythmik der byz. Neumen, Z. M. W. II (1919-1920), 617-38, καὶ III (1920-1), 321-36, καὶ Über Rhythmus u. Vortrag der byz. Melodien, B. Z. XXXIII, 33-66.



μα πολύ έξυπνο· επιτύγγανε μ' αὐτὸ νὰ σημειώσῃ μιὰ μεγάλη ποικιλία ἀπὸ ρυθμικὲς καὶ δυναμικὲς ἀποχρώσεις, ἐνῶ μεταχειρίζονταν σημαδόφωνα σὲ πολὺ περιορισμένο ἀριθμὸ. Ἀντὶ νὰ μεταχειρισθῇ ἔξ διαφορετικὰ νεύματα γιὰ κάθε διάστημα, γιὰ νὰ ὑποδείξῃ τίς ἀποχρώσεις ποὺ πραγματοποιοῦνταν συχνότερα, ὁ Βυζαντινὸς μουσικὸς ἀρκοῦνταν σὲ ἔξ μόνο σημαδόφωνα, ποὺ μ' αὐτὰ σημειῶνε τὸ διάστημα δευτέρας πρὸς τὰ ἐπάνω. Συνδύαζε τὰ σημαδόφωνα αὐτὰ μὲ ἄλλα, ποὺ σήμαιναν ἄλλα διαστήματα, κι ἔτσι κατόρθωνε νὰ σημειώσῃ μὲ ἀκρίβεια καὶ τὰ δυό, καὶ ρυθμικὰ καὶ δυναμικὰ, πῶς ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθῇ ἡ κάθε βαθμίδα σὲ μιὰ μελωδία. Μόνο μερικὰ μὲ δυναμικὴ σημασία σημεία χρειάζονταν ἀκόμα γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὸν πολυποϊκίλλο ἀριθμὸ τῶν ἀποχρώσεων, καὶ στὴν τελευταία φάση τῆς σημειογραφίας μεταχειρίσθηκαν κόκκινα βοηθητικὰ «σημάδια» σὲ μεγάλο ἀριθμὸ, γιὰ νὰ προσδιορίσουν πῶς ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθῇ τὸ καλύτερο ὕφος τῆς περιόδου, ποὺ ὀνομάζονταν Κουκουζέλια. Τὰ συμπληρωματικὰ αὐτὰ κόκκινα μεγάλα σημεία — (μεγάλα σημάδια) τὰ μεταχειρίσθηκαν, χωρὶς ἄλλο, γιὰ νὰ διευκολύνουν τὴν ἐκτέλεση τῆς τραγουδιστῆς φρασεολογίας· εἶχε πολὺ ἀναπτυχθῇ τὴν ἐποχὴ αὐτῇ.

Κατέληξα ἀκόμα στὸ συμπέρασμα, πῶς ἄλλοι μελετηταί, ποὺ εἶχαν ἀσχοληθῇ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, νόμιζαν τὰ συμπληρωματικὰ αὐτὰ «σημάδια» οὐσιαστικὲς ρυθμικὲς ἐνδείξεις καὶ τὰ πνεύματα, σημαδόφωνα ποὺ σήμαιναν μελωδικὲς βαθμίδες. Ἦταν ὁμως φανερό, ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν χειρογράφων ποὺ ἀνῆκαν στὴν παλαιότερη φάση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πῶς, καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν δέκατο ἀκόμη αἰῶνα, μεταχειρίζονταν τὰ νεύματα γιὰ νὰ καθοδηγήσουν τὸν ψάλτη, πῶς νὰ ἐκτελέσῃ τίς ἀποχρώσεις σὲ μιὰ μελωδία. Ἄν ὑπολογίσουμε κι αὐτό, θὰ εἶναι δυνατό νὰ καταλήξουμε σὲ καλύτερη κατανόηση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας· ἐπέτυχε πραγματικὰ μιὰ μεγαλοφυὴ ἐξέλιξη, κι ἀπὸ τίς ἀνεπαρκεῖς ἐνδείξεις γιὰ τὸν ψάλτη στὴν ἐποχὴ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη φάση τῆς, ἔφθασε σ' ἓνα ἐπεξεργασμένο σύστημα στὸ διάστημα τῆς ἀκμῆς τῆς.

Οἱ παραπάνω σκέψεις μου καὶ τὰ συμπεράσματά μου βεβαιώθηκαν κι ἀπὸ τίς μελέτες τοῦ Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ ἐπάνω στὸ ἴδιο θέμα. Οἱ μελέτες του ἔφθασαν στὰ χέρια μου στὰ 1922. Ὁ Τίλλυαρντ, μελετητῆς τῆς ἐλληνικῆς φιλολογίας, εἶχε ἀρχίσει τίς ἑρευνές του μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Ντόμ Χ. Γκάϊσερ. Πολὺ γρήγορα ὁμως, οἱ προσεκτικὲς παλαιογραφικὲς παρατηρήσεις του τὸν ὡδήγησαν ν' ἀντικρούσῃ τίς ἀπόψεις τοῦ Γκάϊσερ καὶ τοῦ Ρήμαν, καὶ νὰ καταλήξῃ στὰ συμπεράσματα, ποὺ σύντομα ἐξέθεσα παραπάνω <sup>46</sup>. Ἐνα δύ-

46. Βλ. H. J. W. Tillyard, *Rhythm in Byzantine Music*, A. B. S., no. XXI (1916), 125-47, καὶ *The Problem of Byzantine Neumes*, J. H. S. XLI (1921), 29-49.

σκολο πρόβλημα, πού έπρεπε νά είχε επισύρει άρχικά τήν προσοχή τοῦ Ρήμαν<sup>47</sup>, έξακολουθοῦσε νά παραμένῃ αὐτοῖς ποιά σημασία είχαν οἱ «μαρτυρίες» στήν υπόδειξη τοῦ ἀρχικοῦ φθόγγου τῆς μελωδίας καί τοῦ ἤχου, πού σ' αὐτόν έπρεπε νά ψαλῇ ἡ μελωδία; Τό πρόβλημα αὐτό, ιδιαίτερα πολύπλοκο στήν περίπτωση τοῦ δεύτερου ἤχου, λύθηκε μέ τίς λεπτομερειακές έρευνες τοῦ Τίλλυαρντ, πού δημοσιεύθηκαν στή μελέτη του: «Μαρτυρίες καί μελισμοί στοὺς βυζαντινοὺς ἤχους» — (Signatures and Cadenses of the Byzantine Modes)<sup>48</sup>.

Ἀφοῦ τό πρόβλημα τῶν βυζαντινῶν πνευμάτων είχε πιά λυθῇ, ἡ μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν ὕμνων ἀπό τὰ χειρόγραφα πού ἀνήκαν στόν δωδέκατο καί τόν δέκατο τρίτο αἰώνα μποροῦσε πιά νά γίνη, σέ μαγαλύτερη τώρα έκταση. Ἡ στενὴ συνεργασία μας μέ τόν Τίλλυαρντ, πού ἄρχισε στά 1927, κατέληξε, στά 1931, στήν ίδρυση τῆς σειρᾶς «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» — (Monumenta Musicae Byzantinae), ὕστερα ἀπό ἓνα συνέδριο στήν Κοπενχάγη, ὅπου μᾶς είχε καλέσει ὁ Κ. Χαίγκ — (C. Hög). Τό συνέδριο ὀργάνωσε τό Ἰδρυμα Ράσκ - Ὁρστεντ — (Rask - Oersted Foundation). Ἐκεῖ ἀποφασίσθηκε νά μεταχειρισθοῦμε ὁμοιόμορφη μέθοδο γιά τή μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν καί νά ἐφαρμόσουμε, μέ ἐλαφρὲς ἀλλαγές, τίς ρυθμικὲς ἐνδείξεις, πού εἶχα ἤδη μεταχειρισθῇ στίς δικές μου μεταγραφές<sup>49</sup>. Ἡ Βασιλικὴ Δανικὴ Ἀκαδημία συμφώνησε μέ τὰ σχέδια, πού προτάθηκαν κι ἀποφασίσθηκαν στό συνέδριο, γιά τή μελέτη καί τή δημοσίευση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καί δέχθηκε νά δημοσιεύῃ ἡ ἴδια τὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς». Τήν έκδοση θά προστάτευε ἡ Διεθνὴς Ἀκαδημαϊκὴ Ἐνωση. Γιά τή συλλογὴ τοῦ ὕλικου, πού μᾶς χρειάζονταν γιά τίς μελέτες μας καί τίς δημοσιεύσεις μας, ταξίδεψε ὁ Κ. Χαίγκ στήν Ἑλλάδα καί στή γειτονική της Ἀνατολή, ὅπου φωτογράφησε τὰ πιὸ σημαντικὰ χειρόγραφα. Λίγα χρόνια ὕστερα ἀπό τήν προπαρασκευαστικὴ ἐργασία, στά 1935, δημοσιεύθηκε μέ συνεργασία τῶν ἐκδοτῶν, σάν πρῶτος τόμος στή σειρά «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», πανομοιότυπη φωτοτυπικὴ έκδοση τοῦ Στιχηραρίου, Codex theol. gr. 181 Vindob. Τὸν ἴδιο χρόνο εἶδαν τὸ φῶς ὁ πρῶτος καί ὁ δεῦτερος τόμος ἀπὸ τίς «Βοηθητικὲς μελέτες» — (Subsidia), δηλαδή τὸ «Ἐγχειρίδιο τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας τῆς μέσης ἐποχῆς» — (Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation) τοῦ Τίλλυαρντ, κι ἡ «Ἐκφωνητικὴ

47. Die Martrien d. byz. liturg. Notation, Sb. B. A. 1882.

48. A. B. S., no. XXVI (1925), 78-87.

49. Βλ. τήν ἐκθεσή μου γιά τὸ συνέδριο στό περιοδικό Z. M. W., vol. XIV, (1931-2) σελ. 61, τὸ ἄρθρο τοῦ Τίλλυαρντ «Συνέδριο γιά τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ» — (Conference on Byzantine Music) καί τὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης του «Τὰ Ἑωθινὰ ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Λέοντα» — (The Morning Hymns of the Emperor Leo), μέρ. 2, A. B. S., no. XXXI, σελ. 115-16.

σημειογραφία» — (La Notation Ekphronétique) τοῦ Χαΐγκ. Ἡ σειρά τῶν «Μεταγραφῶν» — (Transcripta) ἄρχισε μὲ τὴ δημοσίευσή τῶν «Ὑμνων τοῦ Στιχηραρίου γιὰ τὸν Σεπτέμβριο» — (Die Hymnen des Sticherarium für September) (Βέλλες), στὰ 1936, καὶ τῶν «Ὑμνων τοῦ Στιχηραρίου γιὰ τὸν Νοέμβριο» — (The Hymns of the Sticherarium for November) (Τίλλυαρντ), στὰ 1938. Σ' ἓνα δεύτερο τόμο ἀπὸ τίς πανομοιότυπες φωτοτυπικὲς ἐκδόσεις (Facsimilia) δημοσιεύθηκε τὸ «Εἰρμολόγιο τοῦ Ἰθῶν» — (Hirmologium Ithoum), ἀπὸ τὸν κώδικα 470 τοῦ Μοναστηρίου Ἰβήρων στὸ Ἅγιον Ὅρος. Σχέδια κατόπι γιὰ μελλοντικὲς δημοσιεύσεις συζητήθηκαν τὸν Μάιο τοῦ 1938, στὸ συνέδριο ποὺ ὀργάνωσε στὸ Λονδίνο ἡ Διεθνὴς Ἀκαδημαϊκὴ Ἐνωσις, κι ἀκόμα σὲ μιὰ συνάντησι τῶν ἐκδοτῶν στὸ Ὁξφορντ, τὸν Μάιο τοῦ 1939. Ἡ ἔκρηξι ὅμως τοῦ πολέμου διέκοψε τὴν ἐπαφὴ μας μὲ τὸν Χαΐγκ, ποὺ μ' ὅλα αὐτὰ ἐπέτυχε νὰ δημοσιεύσῃ, τὸ 1941, τὸ πρῶτο μέρος τῶν «Ὑμνων τῆς Ὀκτωήχου» — (The Hymns of the Octoechus) τοῦ Τίλλυαρντ. Ἡ πρωτοβουλία στὸ μεταξὺ τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Βυζαντινοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Μπόστον κ. Θ. Χούιτμορ — (Th. Whitmore) κι ἡ ὑποστήριξι τοῦ Ἀμερικανικοῦ Συμβουλίου τῶν Ἐκπαιδευτικῶν Ἐταιριῶν καὶ τῆς Βρετανικῆς Ἀκαδημίας συνετέλεσαν ν' ἀρχίσῃ τὸ 1941 μιὰ ἀμερικανικὴ σειρά ἀπὸ τὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», καὶ σ' αὐτὴν δημοσιεύθηκαν ἡ μελέτη μου «Ἀνατολικά στοιχεῖα στὸ δυτικὸ λειτουργικὸ ἄσμα» — (Eastern Elements in Western Chant) κι ἡ μεταγραφὴ τοῦ Χ. Τζ. Β. Τίλλυαρντ «Εἴκοσι κανόνες τοῦ χειρογράφου Τρίνιτυ, τοῦ Καίμπριτζ» — (Twenty Canons from the Trinity MS., Cambridge). Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1945, ὅστερα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πολέμου, ὁ Κ. Χαΐγκ ἦλθε καὶ πάλι στὴν Ἀγγλία, καὶ στὴ συνάντησί μας στὸ Ὁξφορντ συζητήθηκαν σχέδια γιὰ τὸ μέλλον καὶ εἰδικὰ ἡ ἐκδοσις τῶν μεταγραφῶν ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο τοῦ Ἰθῶν, ποὺ εἶχαν ἐτοιμάσει, μὲ τὴ συνεργασία μου, οἱ ἄλλοτε μαθηταὶ μου καὶ συνεργάται μου δρ. Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη καὶ δρ. Μαρία Σταῖρ — (Maria Stöhr).

Ἡ μέθοδος μας τῆς μεταγραφῆς υἱοθετήθηκε κι ἀπὸ ἄλλους μελετητάς, ποὺ ἐργάζονται στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, ὅπως λ.χ. ἀπὸ τὸν Ὁ. Τίμπυ — (O. Tiby) στὸ βιβλίον του «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ» — (La musica bizantina) (1938) καὶ τὸν Ὁ. Στράνκ — (O. Strunk) στὸ ἄρθρον του «Τὸ τονικὸ σύστημα στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ» — (The Tonal System of Byzantine Music), ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ «The Musical Quarterly» τὸ 1942, σελ. 190 κ. ἑξ.. Οἱ μεταγραφὲς τοῦ Ντόμ Λορέντζο Τάρντο — (Dom Lorenzo Tardo) στὸ ἔργον του «Ἡ ἀρχαία βυζαντινὴ μελοποιΐα» — (L' Antica melurgia bizantina) (1938) διαφέρουν ρυθμικὰ ἀπὸ τίς μεταγραφὲς τῶν «Μνημείων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», ὁ ὑπότιτλος ὅμως στὸ βιβλίον τοῦ Τάρντο — «σύμφωνα μὲ τὴν ἐκτέλεσι στὴ μοναστηριακὴ σχολὴ τῆς Κρυπτοφέρνης» — (nell' inter-

pretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata) — δικαιολογεί τὴ μέθοδό του τῆς μεταγραφῆς, γιατί ἀποδίδει τὴν τοπικὴ παράδοση τοῦ τρόπου, ποὺ μ' αὐτὸν ἔψαλλαν στὸ Βασιλειανὸ Μοναστήρι.

Μ' ὅλ' αὐτά, στὴν πράξη πολὺ λίγο μπορεῖ νὰ παρατηρηθῇ κάποια διαφορά στὴν ἐκτέλεση τῶν μελωδιῶν, ὅπως θὰ ἦταν δυνατό ν' ἀνακαλύψῃ κάποιος, ὅταν ὁ ἴδιος ἀκούῃ δίσκους ποὺ ἔγιναν στὴν Κρυπτοφέρρη μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Ντόμ Τάρντο, κι ἄλλους δίσκους ποὺ ἔγιναν μὲ τὴ δική μου ἐπίβλεψη γιὰ τὴν «Ἱστορία τῆς μουσικῆς σὲ δίσκους», τόμ. II (H. M. V.).

Ἡ ὁμοιότητα αὐτὴ στὴν ἐμφάνιση γενικά, στὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα, συνετέλεσε τελικὰ νὰ συνεργασθοῦν οἱ ἐκδότες τῶν «Μνημείων» μὲ τοὺς ἐπιστήμονας τῆς ἑλληνικῆς μονῆς τῆς Κρυπτοφέρρης. Ἡ συνεργασία καθιερώθηκε ἐπίσημα τὸ 1950 καὶ μὲ τὴν εὐλογία τοῦ αἰδесиμωτάτου ἀρχιμανδρίτου Ἰζιντόρο Κρότσε — (Isidoro Croce) στὸ συνέδριο τῶν ἐκδοτῶν. Ἦδη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Ντόμ Μπαρτολομέο ντὶ Σάλβο — (Dom Bartolomeo di Salvo) εἶχε συνεργασθῇ μὲ τὸν Ντόμ Τάρντο σὲ προβλήματα ποὺ ἐμφανίζον οἱ ἀρχαιότερες φάσεις τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, κι ἀπὸ τότε δημοσίευσε ἀρκετὲς ἀξιόλογες μελέτες<sup>50</sup>.

Ἀφοῦ ἔτσι ἀναγνωρίσθηκε γενικά ἡ μέθοδός μας τῆς μεταγραφῆς, ἡ ἀναγνώριση διευκόλυνε τὴν ἐπέκταση τῶν μελετῶν στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ὅλο καὶ περισσότερο εὐρύνονταν ὁ κύκλος ἐκείνων ποὺ ἐνδιαφέρονταν γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους, κι αὐτὸ ἐκδηλώθηκε ἰδιαίτερα στὶς ἐορτὲς γιὰ τὴ διακοσιετηρίδα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Πρίντσετον, στὰ 1946, καὶ κατόπι στὸ πρῶτο συνέδριο γιὰ τὴν ἱερὴ μουσικὴ στὴ Ρώμη, στὰ 1950, ὅποτε μοῦ ἀνέθεσαν κι ἓνα ἰδιαίτερο τμῆμα γιὰ τοὺς ὕμνους τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ ἰδια διάθεση ἐκδηλώθηκε καὶ στὸ δεῦτερο συνέδριο στὴ Βιέννα, τὸ 1954, καὶ κατόπι στὸ τρίτο, στὸ Παρίσι, στὰ 1957. Τὴ μεταβολὴ τῶν ἀντιλήψεων σχετικὰ μὲ τὶς μελέτες μας μποροῦμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε ὡς ἓνα μέρος στὴν ἐκτίμηση γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους, ποὺ αὐξάνονταν ἀδιάκοπα, ἀφότου ἔγιναν γνωστοὶ μὲ τοὺς δίσκους καὶ τὸ ραδιόφωνο σὲ εὐρύτερους κύκλους, καὶ ὡς ἓνα ἄλλο μέρος στὴν ἀναγνώριση, πῶς ἡ μελέτῃ τῶν ἀνατολικῶν ὕμνων

50. Βλ. B. di Salvo, Ἡ ἀρχαία βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ ἡ μεταγραφὴ τῆς. — (La notazione paleobizantina e la sua trascrizione). — Ἡ ζωντανὴ παράδοση στὴν ἰταλοαλβανικὴ κοινότητα τῆς Σικελίας σὲ σύγκριση πρὸς τοὺς ὕμνους τῶν ἀρχαίων βυζαντινῶν κωδίκων. — (La tradizione orale dei canti liturgici delle colonie Italo-Albanesi di Sicilia comparata con quella dei codici antichi bizantini). Atti del Congresso Internazionale di Musica sacra, Rome, 1950. — La notazione paleobizantina et la sua transcrizione. Bolletino della Badia di Grottaferrata, N. S. IV (1950), 114-30 καὶ V (1951), 92-110, 220-35. — Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina. *Orientalia Christiana Periodica*, τόμ. XXIII (1957).



ἐμφάνιζε ιδιαίτερη σημασία για τὴν προσπάθεια νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῶν ὕμνων τῆς δυτικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ιδιαίτερα ἐκεῖνων τῶν μελωδιῶν, ποὺ διασώζονται σὲ δυὸ γλώσσες στὰ δυτικά Γκραντουάλια καὶ Ἀντιφωνάρια στὶς λειτουργίες τοῦ Μπενεβέντου καὶ τῆς Ραβέννας. Οἱ μελωδίες αὐτὲς εἶναι ὑπολείμματα, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀπολιθώματα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα στρώματα τῶν ὕμνων καὶ περιλαμβάνονται στὸν κύκλο τῶν μελωδιῶν, ποὺ τίς θεωροῦν σήμερα πὼς εἶναι ὕμνοι «ἀρχαῖοι ρωμαϊκοί»· οἱ ρωμαϊκοὶ ὕμνοι πρὶν ἀπὸ τὸν ἀνασχηματισμὸ τῶν μελωδιῶν στὴν ἐποχὴ τοῦ Καρόλου τοῦ Μεγάλου<sup>51</sup>.

Ἔτσι ἡ ἔρευνά μου στὴ δίγλωσση μελωδία «Ὅτε τῷ σταυρῷ - O quando in cruce» ἀπὸ τὴ Λειτουργία τοῦ Μπενεβέντου, ποὺ τὴν ἔχω ἀναλύσει στὴ μελέτη μου «Ἀνατολικά στοιχεῖα στὸ δυτικὸ λειτουργικὸ ἄσμα» (1947), καὶ τὴν ἔχω συγκρίνει μὲ τὴ μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ τροπαρίου, ὅπως τὸ ἔψαλλαν στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ στὴν Κρυπτοφέρρη, ἐνεῖχε μεγαλύτερη σημασία γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀρχαίων δυτικῶν ὕμνων, ἀπ' ὅσο θὰ τολμοῦσα κι ἐγὼ ὁ ἴδιος νὰ τὸ περιμένω.

Στὶς δυὸ πραγματείες μὲ τὸν τίτλο «Ἑλληνόγλωσσοι ὕμνοι στὶς λατινικὲς Λειτουργίες» — (Les chants en langue grecque dans les liturgies latines), ποὺ δημοσίευσε στὸ περιοδικὸ «Sacris Erudiri» τόμ. I (1948) καὶ τόμ. IV (1952) ὁ Ντόμ Λουὶ Μπρού - (Dom Louis Brou), περιλαμβάνεται ἓνας κατάλογος ἀπὸ σαράντα πέντε δίγλωσσους ὕμνους. Οἱ ὕμνοι αὐτοὶ εἶναι οἱ μελωδίες καὶ τὰ κείμενα, ποὺ ἔχουν διασωθῇ ὡς σήμερα καὶ στὶς δυὸ γλώσσες, καὶ ἑλληνικά καὶ λατινικά· δὲν ἀναγράφονται ὁμῶς στὸν κατάλογο κι οἱ μελωδίες ἐκεῖνες, ποὺ εἶναι, χωρὶς ἄλλο, ἑλληνικῆς καταγωγῆς, καὶ ἔχουν διασωθῇ μόνο μὲ τὸ λατινικὸ κείμενο.

Στὰ «Ἀνατολικά Στοιχεῖα» — (Oestliche Elemente), στὴ σελίδα 168, ἀναφέρεται, πὼς ὁ Κάρολος ὁ Μέγας ἐνδιαφέρθηκε ἐνεργῶς γιὰ τοὺς ὕμνους τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ἡ διήγησή ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν πηγὴ «Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ εὐτυχισμένου Καρόλου τοῦ Μεγάλου» — (De gestis Beati Caroli Magni)<sup>52</sup>, ὅπου παρέχεται ἡ πληροφορία, πὼς ὁ Κάρολος διέταξε νὰ

51. Βλ. B. Stäblein, Zur Frühgeschichte d. römischen Chorals, Atti del Congresso Intern. di Musica Sacra, Rome, σελ. 271-6. — Dom J. Hourlier et Dom M. Huglo, Un important témoin du chant vieux - romain: Le Graduel de Sainte Cécile du Transièvre, Revue Grégorienne, XXI (1952), σελ. 26-37. — Dom M. Huglo, le Chant «vieux - romain». Liste de manuscrits et témoins indirects, Sacris Erudiri, VI (1954), σελ. 96-124. — M. Huckle, Die Einführung des gregorianischen Gesanges in Frankenreich, Römische Quartalschrift, XLIX (1954) σελ. 172-87. — Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung, Archiv für Musikwissenschaft, XII (1955), σελ. 74-87. — E. Wellesz, Recent Studies in Western Chant, The Musical Quarterly, XLI (1955), σελ. 177-90.

52. Βλ. τὰ Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, τόμ. II, 751, 757. Ἐκεῖ ἀνα-

μεταφρασθούν στα λατινικά μερικοί ελληνικοί ὕμνοι. Τοὺς ὕμνους αὐτοὺς ἄκουσε τυχαῖα, ὅταν μέλη μιᾶς βυζαντινῆς πρεσβείας ἔψαλαν τροπάρια τῆς Ἐκκλησίας τους, τὴν ἐποχὴ ποὺ παρέμειναν στὴν φραγκικὴ Αὐλὴ. Ὁ μακαρίτης Ι. Χάντσιν — (J. Handschin) στὸ ἄρθρο του «Γιὰ κάποια ἐλληνικά τροπάρια μεταφρασμένα στὰ λατινικά» — (*Sur quelques tropaïres grecs traduits en latin*), ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Annales Musicologiques*, τόμ. II (1954), ἐρεῦνησε περισσότερο τὸ ζήτημα. Σὲ ἄλλη ἐκδόση τῆς πηγῆς «Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ εὐτυχισμένου Καρόλου τοῦ Μεγάλου» βρῆκε μιὰ λεπτομερέστερη περιγραφή γιὰ τοὺς ὕμνους ποὺ ἔψαλαν οἱ Βυζαντινοί. Ἦσαν τὰ ἀντίφωνα τοῦ Ὁρθροῦ τῶν Θεοφανείων στὴ διατονικὴ κλίμακα<sup>55</sup>. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ντόμ Β. ντὶ Σάλβο καὶ τοῦ Ὁ. Στράνκ ἐπέτυχε ν' ἀποδείξει, πῶς οἱ ἐλληνικοὶ ὕμνοι, ποὺ εἶχαν ψαλῆ, βρισκόνταν σὲ στενὴ συγγένεια μὲ τὴν ὁμάδα τῶν λατινικῶν ὕμνων, ποὺ ἐπιζοῦσαν σὲ πολλὰ Ἀντιφωνάρια, λ.χ. τοῦ Γουόρτσεστερ — (Worcester), «Μουσικὴ Παλαιογραφία» — (*Paléographie Musicale*), τόμ. XII, πίν. 58 κ. ἐξ.

Τὸ οὐσιαστικὸ τώρα γιὰ μᾶς δὲν θὰ ἦταν τόσο νὰ ἐρευνήσουμε ποιά ἀπὸ τὰ δυτικὰ χειρόγραφα περιεῖχαν τὸ καλύτερο σωζόμενο κείμενο, γιὰ νὰ προχωρήσουμε σὲ σύγκριση, ὅσο νὰ βεβαιώσουμε πόσο ὀρθὴ ἦταν ἡ ὑπόθεση ποὺ εἶχα κάνει ἀπὸ τὴν ἀρχή, δηλαδὴ πῶς ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἦταν διατονικὴ, πρὶν ἢ αὐτοκρατορία δεχθῇ τὴν καταθλιπτικὴ ἀραβικὴ ἐπίδραση, κι ἀκόμα περισσότερο, κατόπι, τὴν ἐπίδραση τῆς τουρκικῆς μουσικῆς. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ἦταν δυνατό νὰ ἤχοῦσε παραῤῥενα στὰ αὐτιά τῶν δυτικῶν. Θὰ μπορούσε ὁ Κάρολος ὁ Μέγας νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τοὺς κληρικοὺς του νὰ μεταφράσουν τὰ ἐλληνικά κείμενα στὰ λατινικά, θὰ μπορούσε νὰ τοὺς εἶχε διατάξῃ νὰ περιλάβουν ὀρισμένα ἐλληνικά ἀντίφωνα στὴ λατινικὴ Λειτουργία, ἂν οἱ μελωδίες — ὅταν ὑπολογίσουμε τὰ διαστήματά τους — θὰ ἤχοῦσαν διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς λειτουργικοὺς ὕμνους, ποὺ σ' αὐτοὺς ἦταν συνηθισμένοι; Χωρὶς ἄλλο ὄχι. Οἱ βυζαντινοὶ ὕμνοι πρέπει νὰ ψάλλονταν στὴν ἴδια διατονικὴ κλίμακα, ὅπως κι οἱ ὕμνοι τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας.

Οἱ λίγες λεπτομέρειες, ποὺ ἀναφέρονται παραπάνω, εἶναι ἀρκετές, γιὰ

τυπωθῇ καὶ στὴν *Patrologia Latina* τοῦ Migne. Ὁ P. Wagner, στὴ μελέτῃ του «*Einführung in die gregorianischen Melodien*», τόμ. I (Leipzig, 1911), ἀποκλείει τὴν ἐκδοχὴ ὅτι πρόκειται γιὰ παραμῦθι.

53. Bl. G. Meyer von Knonau, *Monachus Sangallensis* (Notkerus Balbulus) *De Carolo Magno*. *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*. Hrg. vom Histor. Verein des Kantons St. Gallen, XXXVI (1920), 38. Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἐκδόση τοῦ Jaffé στὴν *Bibliotheca rerum Germanicarum*, τόμ. IV, σελ. 631-700. Ὁλόκληρο τὸ κείμενο μεταχειρίσθηκε ὁ Dom Pothier στὴ μελέτῃ του γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Revue du chant gregorien*, τόμ. X, σελ. 81-3.

ν' αποδείξουν πόσο σπουδαία ήταν ή επίδραση τών ἑλληνικῶν ὕμνων καί στίς πρῶτες ἡμέρες τοῦ Χριστιανισμοῦ, ὅταν ἀπὸ τῆ συροκαλαιστινική Ἐκκλησία πέρασαν στὴ λατινική, κι ἀργότερα, ὅταν ὀρισμένους ὕμνους δανείσθηκε ἡ λατινική Ἐκκλησία ἀπὸ τὴν ἀνατολική<sup>54</sup>. Μουσικολόγοι, ὅπως ὁ Α. Γκαστουέ — (Α. Gastoué), ὁ Β. Φρήρ — (W. Frege), καὶ πρὶν ἀπ' ὅλους ὁ Π. Βάγκνερ — (P. Wagner), ποὺ ἦταν τὸ ἴδιο εἰδικοί καὶ στὰ λειτουργικά προβλήματα, εἶχαν πεισθῇ, πὼς ἦταν γεγονὸς ἡ επίδραση αὐτή, δὲν εἶχαν στὴ διάθεσή τους ὅμως τὸ ὑλικό, ποὺ θὰ μπορούσαν μ' αὐτὸ ν' ἀποδείξουν τὴν πεποιθήσή τους. Μόνο, ἀφοῦ εἶχε μεταγραφῇ ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ βυζαντινὲς μελωδίες, ἐγίνε δυνατό νὰ βεβαιωθῇ ἐκεῖνο, ποὺ ὡς τότε θεωροῦνταν ἀπλὴ ὑπόθεση· ὑπόθεση ὅμως πολὺ δικαιολογημένη.

#### VII. ΣΕ ΠΟΙΟ ΣΗΜΕΙΟ ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΙ ΣΗΜΕΡΑ ΟΙ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΥΜΝΩΝ

Ὡς τὰ 1950 οἱ ἐκδότηι τῶν «Μνημείων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» ἐπαιρναν τὰ κείμενα γιὰ τίς μεταγραφές τους ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο καὶ τὸ Στιχηράριο. Τὸ πρῶτο περιλαμβάνει μελωδίες λίγο - πολὺ σὲ συλλαβικὸ ὕφος καὶ τὸ δεῦτερο ὡς ἓνα μέρος κάπως μὲ ποικιλμένο ὕφος. Οἱ ἀποκρυπτογραφήσεις κειμένων, ποὺ εἶναι γραμμένα μὲ τὴ σημειογραφία τῆ συνηθισμένη στὸν δέκατο τρίτο καὶ στὸν δέκατο τέταρτο αἰῶνα, δὲν παρουσίασαν στὸ σύνολο δυσκολίες, ὅταν εἶχαμε νὰ μεταγράψουμε ἓνα καθαρὸ, προσεκτικὰ γραμμένο κείμενο, ἀφοῦ τὸ πρόβλημα τῆς σημειογραφίας αὐτῆς εἶχε λυθῇ πρὶν ἀπὸ τριάντα τόσα χρόνια. Οἱ δυσκολίες, ποὺ ἀπαντούσαμε, ἦταν σφάλματα τῶν ἀντιγραφέων, δυσανάγνωστα μουσικὰ σηματοδρόμια καὶ ἄλλες διάφορες παραλείψεις, ποὺ ἦταν δυνατό ν' ἀποκατασταθοῦν, ἂν συγκρίνονταν μὲ ἄλλα χειρόγραφα ἀπὸ τὴν ἴδια μοναστηριακὴ παράδοση. Τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς ἀπὸ τίς δυὸ αὐτὲς συλλογές, καθὼς κι ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς σημειογραφίας στίς παλαιότερες φάσεις τῆς, ἦταν ἐπίδοση τόσο οὐσιαστικὴ καὶ πλούσια, ποὺ οἱ ἐκδότηι δὲν κατόρθωσαν νὰ κατευθύνουν τὴν προσοχή τους καὶ σὲ μελωδίες μὲ μελισματικὸ ὕφος.

Στὸ συνέδριο τῆς Ρώμης ὁ Π. Α. Λάϊλυ — (P. A. Lailly) μᾶς προσέφερε δῶρο τῇ διδακτορικῇ διατριβῇ του ἐπάνω σ' ἓνα χειρόγραφο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ, Cod. Borgia gr. 19<sup>55</sup>. Στὴ μελέτῃ αὐτὴ μερικὲς πλούσιες

54. Βλ. E. Wellesz, «Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Γρηγορίου τοῦ Μεγάλου γιὰ τὸ Ἀλληλούϊα» — (Gregory the Great's Letter on the Alleluia), Annales Musicologiques, τόμ. II (Paris 1954), σελ. 7-26.

55. Βλ. P. A. Lailly, Analyse du Codex de musique grecque No. 19, Bibliothèque Vaticane (Fonds Borgia), Jerusalem, 1949.

σέ μελισματικό ύφος μελωδίες μεταγράφονται και σχολιάζονται από τὸν Λάϊλυ. Ὅταν τὶς ἐξετάσουμε προσεκτικά, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς πλησίασε σέ ἱκανοποιητικό ἀποτέλεσμα.

Τὴν ἴδια ἐποχή, μαζί μὲ τὸν Κ. Χαΐγκ, ἐπισκεφθήκαμε τὸ Βασιλ. Μοναστήρι τῆς Κρυπτοφέρρης κοντὰ στὴ Ρώμη, ὅπου ἀπὸ τὴ Λαουρεντιανὴ Βιβλιοθήκη — (Laurenziana) τῆς Φλωρεντίας εἶχαν δανεισθῇ τὸν φημισμένο κώδικα Ashburnhamensis 64, καὶ μᾶς τὸν ἐπέδειξαν, χάρις στὴν καλοσύνη τοῦ αἰδουσιμώτατου ἀρχιμανδρίτου Ντόμ Μπαρτολομέο ντὶ Σάλβο. Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ εἶναι Ψαλτικό, προορίζονταν δηλαδὴ γιὰ τοὺς πρωτοψάλτας. Περιέχει, πρὶν ἀπ' ὅλα, μιὰ συλλογὴ ἀπὸ κοντάκια, κι ἀκόμα ὅμως καὶ λειτουργικούς ὕμνους μόνο, ὅλα γραμμένα στὸ μελισματικό ὅφος, ποὺ συνηθίζονταν στὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα. Τὸ ὅφος αὐτὸ εἶναι πολὺ ποικιλιμένο, ὅχι ὅμως καὶ τόσο ὑπερβολικά, ὅπως ἦταν γενικὰ συνηθισμένο στὸν δέκατο τρίτο καὶ στὸν δέκατο τέταρτο αἰῶνα.

Ἐπειδὴ στὸν κώδικα Ashburnham. 64 περιλαμβάνονται σὲ πολὺ εἰσὶν ἀνὰ γνώστη σημειογραφία καὶ γραφὴ καὶ οἱ εἴκοσι τέσσερες Οἴκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο φημισμένο Κοντάκιο τῆς ἑλληνικῆς ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, ἀποκτᾷ τὸ χειρόγραφο ἰδιαίτερη ἀξία γιὰ τὸν μελετητὴ τῶν βυζαντινῶν ὕμνων. Συμφωνήσαμε ὁ Κ. Χαΐγκ νὰ δημοσιεύσῃ τὸν κώδικα σὲ πανομοιότυπη φωτογραφικὴ ἔκδοση, κι ἐγὼ νὰ ἐτοιμάσω μεταγραφὴ τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου. Μὲ τὰ ἀμφίβολα κι ἀμφισβητήσιμα σημεῖα τῆς σημειογραφίας θ' ἀσχοληθοῦμε εἰδικὰ στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς μελισματικούς ὕμνους, ποὺ προσθέτουμε στὴ δεύτερη αὐτὴ ἔκδοση. Ἐδῶ, μ' ὅλην αὐτὰ, θὰ μποροῦσε ν' ἀναφερθῇ, πὼς τρία χρόνια ἐργάσθηκα γιὰ τὴ μεταγραφὴ τῆς σημειογραφίας, γιατί, ὅπως ἦταν φανερό, τὸ χειρόγραφο εἶχε ἀντιγραφῇ ἀπὸ παλαιότερο, ὁπότε τὰ σηματοδρόμια γιὰ τὰ διαστήματα δὲν εἶχαν ἀκόμα σταθερὰ προσδιορισθῇ, καὶ τὸ σηματοδρόμιο γιὰ τὸ διάστημα τρίτης πρὸς τὰ κάτω ἦταν δυνατό νὰ σημαίνει ἢ τρίτη ἢ πέμπτη, καθὼς καὶ ἄλλα παρόμοια. Τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς τοῦ Ἀκάθιστου βεβαίωσε τὴν ἀποψη, ποὺ πολλὰ φορὲς εἶχα πρὶν ἐκφράσει, πὼς ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία βοηθοῦσε περισσότερο τὴ μνήμη τοῦ ψάλτου, ὅχι μόνο στὰ παλαιότερα στάδια τῆς σημειογραφίας, ὅταν τὰ σηματοδρόμια τῶν διαστημάτων δὲν ἦσαν καθορισμένα, παρὰ καὶ στὴ σημειογραφία ἀκόμη ποὺ μεταχειρίζονταν τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα, κι ὀνομάζονταν μέση βυζαντινὴ, μὲ ὁρισμένα πιά τὰ σηματοδρόμια τῶν διαστημάτων, σύμφωνα μὲ ὅσα μᾶς παραδίδουν τὰ θεωρητικὰ ἔργα. Ὁ ψάλτης ποὺ μεταχειρίζονταν τὸ βιβλίο τῶν ὕμνων ἤξερε ἀπὸ πρὶν τὶς μελωδίες, καὶ τὶς ἔψαλλε μὲ τὸ μνημονικὸ του. Ἐτσι σπάνια διόρθωνε τὰ σφάλματα τῆς ἀντιγραφῆς, ὅσα συναντοῦσε. Αὐτὰ ὀφείλονταν σὲ μὴ προσεκτικὴ ἀντιγραφὴ ἀπὸ κάποιο χειρόγραφο, ποὺ ἄφινε μερικὰ ἀμφισβητούμενα διαστή-



ματα γραμμένα σύμφωνα με τὸ ἀρχαιότερο σύστημα γραφῆς. Ἡ σημειογραφικὴ παράσταση ὁμῶς, ποὺ σήμαινε τὸ ἐπόμενο διάστημα, βοήθησε τὸν ψάλτη ἀρκετὰ γιὰ νὰ ψάλῃ τοὺς σωστοὺς φθόγγους. Γι' αὐτὸ θὰ ἦταν σφάλμα ν' ἀποφασίσουμε, με βάση μόνο τὰ σημειογραφικὰ στοιχεῖα, πῶς πρέπει νὰ μεταγράψουμε σὲ μιὰ περίπτωση, ὅπου δὲν μπορούμε νὰ καταλήξουμε ἀμέσως τί πρέπει νὰ κάνουμε. Πρέπει νὰ φροντίσουμε νὰ βροῦμε ποιὸ διάστημα ἤθελε νὰ σημειώσῃ ἐκεῖνος, ποὺ ἔγραψε τὸ ἀρχαιότερο ἀντίγραφο. Ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπέβαλε ἀναγκαστικὰ τὴ σύγκριση τῶν μελωδικῶν γραμμῶν καὶ στοὺς εἴκοσι τέσσερες Οἴκους, ποὺ ὅλες παρουσιάζουν ἐλαφρὲς ποικιλίες σὲ σύγκριση πρὸς τὸν πρότυπο Οἶκο. Ἐπρεπε τέλος νὰ καταλήξουμε σὲ λύση, ποὺ θὰ συμφωνοῦσε περισσότερο καὶ με τὸ παλαιογραφικὸ τεκμήριο καὶ με τὴν κορεία τῆς μελωδίας στοὺς ἄλλους Οἴκους. Τώρα ποὺ ἡ ἐργασία αὐτὴ ἔχει γίνει<sup>56</sup>, ἡ μεταγραφή τῶν μελωδιῶν κι ἀπὸ ἄλλα κοντάκια, ποὺ περιλαμβάνονται σὲ χειρόγραφα με σημειογραφία τῆς μέσης ἐποχῆς, δὲν παρουσιάζει πιά δυσκολίες, φθάνει τὰ τονικὰ σημαδόφωνα νὰ εἶναι γραμμένα ὀρθά. Ἄν στὴν πανομοιότυπη φωτοτυπικὴ ἐκδοσὴ τοῦ Κ. Χαῖγκ ρίξουμε στὶς σελίδες μιὰ ματιά, θὰ διακρίνουμε μερικοὺς τύπους καὶ φράσεις, ποὺ διατηροῦνται ἀπὸ τὴν παράδοση, κι ἀκόμα ὀρισμένα ποικίλματα, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται κι ἀποτελοῦν, φαίνεται, χαρακτηριστικὰ γιὰ κάθε γένος, κι ὄχι γιὰ ἓνα μόνο κοντάκιο ἢ γιὰ μιὰ δοξολογία ἢ γιὰ ἓνα ἀλληλουῖα.

Ἡ μεταγραφή τῶν μελωδιῶν, ποὺ ἐγίνε ὡς σήμερα, κι ἡ σχετικὴ ἔρευνα στὰ ἀρχαῖα στάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἔχουν προπαρασκευάσει τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἐργασία, ποὺ θὰ πρέπει τώρα νὰ ἐπακολουθήσῃ: Πρέπει, δηλαδή, νὰ μελετηθῇ ἡ τεχνικὴ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας στὰ κύρια χαρακτηριστικὰ της, κι ἀκόμα ἡ θέση της στὸ σύνολο τῶν χριστιανικῶν ὕμνων. Ἐκεῖνος, ποὺ ἔχει ἐργασθῇ ὡς σήμερα στὸ πεδίο τῆς μεταγραφῆς, ἔχει καταλήξῃ σὲ ὀρισμένους παρατηρήσεις σχετικὰ με τὴν τεχνικὴ, ἡ μελέτη της ὁμῶς τώρα πρέπει νὰ συνεχισθῇ καὶ νὰ ἐξελιχθῇ εὐρύτερα. Ἐπειτα, καθὼς βλέπουμε, πῶς ἡ μελέτη τῶν βυζαντινῶν ὕμνων δὲν μπορεῖ νὰ περιορισθῇ στὸ θησαυροφυλάκιο μόνο τῶν μελωδιῶν, ὅπως τὶς ἔψαλλαν στὶς ἐκκλησίες τῆς Αὐτοκρατορίας, παρουσιάζεται ἀπόλυτη ἀνάγκη νὰ συμπεριλάβουμε στὶς μελέτες μας καὶ τὶς διακλαδώσεις τοὺς πρὸς τὴ λατινικὴ δύση, καθὼς καὶ πρὸς τὸ σλαβικὸ βορρὰ καὶ τὴν ἀνατολικὴ σλαβικὴ περιοχὴ.

Ἡ ἀρχὴ ἔχει γίνει καὶ στὶς δυὸ κατευθύνσεις. Ἐχουμε ἤδη ἀναφέρει τὰ ἀνατολικά στοιχεῖα, ποὺ ἔχουν διαπιστωθῇ στοὺς δυτικούς ὕμνους καὶ τὴν ἐπίδρασή τους στὴν προσπάθεια νὰ ἐπανεκτιμήσουμε τὸ Γρηγοριανὸ ἰσόρ-

56. Βλ. E. Wellesz, *The Akathistos Hymn*, M. M. B. Transcripts, τόμ. IX (1957): C. Höeg, *Contacarium Ashburnhamense*, M. M. B. Facsimilia, τόμ. IV (1956).

ρυθμο μέλος. Κι οί έρευνες στην παλαιά σλαβονική σημειογραφία βεβαίωσαν όσα οί Ρώσοι μουσικολόγοι<sup>57</sup> ανέφεραν πριν πενήντα περίπου χρόνια, πώς τούς βυζαντινούς δηλαδή κανόνες, τὰ κοντάκια και τὰ στιχηρά, τὰ είχαν παραλάβει από τούς Σλάβους γείτονες στα βόρεια τής βυζαντινής Αυτοκρατορίας, πολύ πιθανά από τούς Βουλγάρους. Τὰ μετέγραψαν στα ρωσικά, στην αρχαία σλαβονική διάλεκτο και στη μετάφραση αυτή οί τονισμοί του κειμένου ανταποκρίνονται περίφημα στα ισχυρά σημεία τής μελωδικής γραμμής<sup>58</sup>.

Αν προχωρούσαμε νά συζητήσουμε τὰ προβλήματα τής αρχαίας σλαβονικής σημειογραφίας και τής μελωδικής δομής τών ύμνων τους σέ σύγκριση πρὸς τή σημειογραφία και τή μελωδική δομή τής βυζαντινής λειτουργικής μουσικής, θά υπερβαίναμε, χωρίς άλλο, τὰ όρια του βιβλίου μας. Αφίνομε τή συζήτηση αυτή στους έπιστήμονες, πού έχουν ειδικευθῆ στο θέμα αυτό. Είδικά με τὰ προβλήματα τής σημειογραφίας έχει ασχοληθῆ τελευταία ή κυρία Παλικαρόβα Βερντέγ — (Palikarova Verdeil) στη διδακτορική διατριβή της «Η βυζαντινή μουσική στους Βουλγάρους και στους Ρώσους» — (La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes)<sup>59</sup>, και τὰ θέματα τής μελωδικής δομής έχουν με σαφήνεια αναλυθῆ στην περιεκτική μελέτη του Μ. Βελιμίροβιτς — (M. Velimirovic)<sup>60</sup>. Τέλος, νομίζουμε όρθό ν' αναφέρουμε κι ένα σημείο, πού πιστεύουμε πώς ένέχει πολύ μεγάλη σημασία: θεωρούμε, δηλαδή, έπιτακτική ανάγκη, νά σχετίσουμε πιά τις μελέτες μας με τις είδικές έρευνες τής συγκριτικής λειτουργικής έπιστήμης.

Σε διάφορες περιστάσεις, πού μου έτυχαν ως τώρα, υπέδειξα πόσο είναι

57. Η σχετική βιβλιογραφία αναγράφεται στην εργασία του Ο. Riesemann, Die Notationen des Alt - russischen Kirchengesanges, Publikationen d. Int. Mus. Ges., Beihefte 2. Folge (1909).

58. Ο καθηγ. Ρόμαν Γιάκομπσον — (Roman Jakobson), του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ, διέθεσε πολλές ημέρες τόν Ιανουάριο του 1957 στη Βιβλιοθήκη Ντάμπarton Όκς, και παρέβαλε μαζί μου τή συσχέτιση τών λέξεων με τή μουσική: ό Γιάκομπσον από τήν άποψη τής αρχαίας σλαβονικής μετρικής, κι εγώ από τήν άποψη του έλληνικού τονισμού. Και οί δύο συνεργασθήκαμε στις μεταγραφές του Μ. Velimirovic από άποσπάσματα του Χιλανδαρίου. Οί μεταγραφές περιλαμβάνονται στη διδακτορική διατριβή του με τόν τίτλο «The Byzantine Elements in Early Slavonic Chant (1956), πού υπέβαλε στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ. Η στενή σχέση άνάμεσα στους αρχαίους σλαβονικούς και βυζαντινούς ύμνους μπορεί νά μελετηθῆ στην εργασία του Ε. Koschmieder, Die ältesten Novgoroder Hirmologien - Fragmente, Abhandl. d. Bayr. Akad. d. Wiss., Philosoph. - hist. Kl., N. F. XXXV (1952), XXXVI (1955), όπου αντιπαραβάλλονται τὰ αρχαία σλαβονικά Είρμολόγια κι ό Βυζαντινός Κώδ. Coislin 220 με παράλληλα χωρία από ρωσικά χειρόγραφα με σημειογραφία Krjukl, πού ανήκουν στον δέκατο έβδομο αιώνα.

59. Βλ. Μ. Μ. Β. Subsidia, vol. III (1953).

60. Βλ. τήν ύποσημείωση με αριθ. 58.

άπαραίτητο νά τοποθετήσουμε τή βυζαντινή ὕμνογραφία στή λειτουργική περιοχή της. Αὐτό ἔγινε ἀκόμα περισσότερο ἀναγκαῖο κι ἀπαραίτητο τώρα, πού οἱ μελέτες μας ἔχουν ἐπεκταθῇ στίς διάφορες μορφές τῶν μελισματικῶν ὕμνων. Μιά πρώτη εὐκαιρία, γιά νά τονίσω τή σημασία πού θά εἶχε ἡ προσπάθειά μας νά φέρουμε σέ στενή σχέση τοὺς ὕμνους μέ τή λειτουργική ὑπόστασή τους, μοῦ δόθηκε στοῦ «Συμπόσιο γιά τή βυζαντινή λειτουργία καί μουσική» — (Symposium on Byzantine Liturgy and Music), πού ὀργάνωσε ἡ Βιβλιοθήκη καί Συλλογή τοῦ Κέντρου ἐρευνῶν Ντάμπартон Όκς — (Dumbarton Oaks Research Library and Collection) στήν Οὐάσιγκτων, στά 1954. Στοῦ Συμπόσιο διάβασα δυό ἀνακοινώσεις μου γιά τὸ θέμα αὐτό: μιὰ γενική ἐπισκόπηση γιά τή «βυζαντινή μουσική καί τή θέση της στή Λειτουργία», καί μιὰ εἰδική γιά τὸν «Ἀκάθιστο Ὑμνο»<sup>61</sup>. Κι ὁ Όλιβερ Στράνκ ἀνακοίνωσε τὸ θέμα του γιά τή «βυζαντινή Λειτουργία στήν Ἁγία Σοφία», ὅπου ἐξήγησε τοὺς ὕμνους τῆς Λειτουργίας στή Μεγάλη Ἐκκλησία, καί τίς διαφορές ἀνάμεσα στή μοναστηριακή καί μὴ μοναστηριακή λειτουργική πράξη<sup>62</sup>. Ὁ Κ. Χαΐγκ τέλος, γιά τὸ ἴδιο θέμα, στήν πανομοιότυπη φωτοτυπική ἐκδόσή του «Κοντακάριο Ἀσμπουρνχαμένσε» — (Contacarium Ashburnhamense),<sup>63</sup> στὸν πρόλογό του, παραθέτει «ἀναλυτικὸ Πίνακα», ὅπου παρέχει σαφὴ καί περιεκτικὸ ὁδηγὸ γιά τή λειτουργική σημασία τῶν ὕμνων, καί γιά τή συσχέτισή τους μέ τίς ἐορτές τῶν ἁγίων καί τῶν ἀποστόλων.

Ἐχει περάσει πιά ἡ ἐποχή, ὁπότε ἐξετάζαμε τὸ κείμενο τῶν ὕμνων, χωρὶς νά ὑπολογίζουμε πῶς τὸ κείμενο αὐτὸ ψάλλονταν καί δὲν διαβάζονταν ἀπλᾶ· καί τότε ἔθεταν μονόπλευρα σ' ἐφαρμογὴ διάφορα τεχνητὰ ρυθμικά σχήματα, χωρὶς νά λογαριάζουν τὰ ρυθμικά σηματοδρόμια, πού ἀφθονοῦσαν στή βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἐχουν γενικὰ πιά συμφωνήσει ὅλοι οἱ μουσικολόγοι μεταξύ τους, πῶς τὸ ποιητικὸ κείμενο κι ἡ μουσική εἶναι ἀχώριστα ἐνωμένα, καί πῶς τὸ κείμενο δὲν θά ἦταν ὀρθὸ νά μεταβληθῇ καί νά συμμορφωθῇ μέ τὸ κείμενο ἀπὸ ἄλλα χειρόγραφα σὲ καθαρὰ φιλολογικὸ ἐπίπεδο. Στὴ μελέτη μου γιά τὸ κείμενο τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου<sup>64</sup> τόλμησα νά προτείνω τὴν ἀποψη, πῶς ἡ παράδοση χειρογράφων, πού ἐπονομάζεται τῆς Ἰταλίας τοῦ Νότου, δὲν ὀφείλει τὴν καταγωγὴ της στὰ βασιλειανὰ μοναστήρια τῆς Σικελίας καί τῆς Καλαβρίας, παρὰ θά πρέπει ν' ἀναχθῇ στοῦ μοναστή-

61. Βλ. E. Wellesz, *The Akathistos, A Study in Byzantine Hymnography*, Dumbarton Oaks Papers, IX καὶ X (1955/6), 141-74.

62. Βλ. O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, δ. κ. σελ. 175-202.

63. M. M. B. *Facsimilia*, vol. IV.

64. Βλ. M. M. B. *Transcripts*, τόμ. IX, σελ. XXXV.

ρι της Ἀγίας Αικατερίνης στο Ὅρος Σινᾶ, καί ξεκινᾷ ἀπό συροπαλαιστινιακή περιοχή<sup>65</sup>.

Ὅσο μᾶς εἶναι δυνατό ν' ἀναγνωρίσουμε, μὲ τὰ σημερινὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε, οἱ διαφορὲς τῶν χειρογράφων, τόσο στοὶ ποιητικὸ κείμενο ὅσο καὶ στὴ μελωδία, μποροῦν ν' ἀναχθοῦν σὲ δυὸ κύριες ομάδες: σὲ μιὰ ομάδα ὅπου τὰ χειρόγραφα προέρχονται ἀπὸ τὸ μοναστηριακὸ κέντρο τῆς Ἱερουσαλὴμ, καὶ σὲ μιὰν ἄλλη μὲ τὰ χειρόγραφα, ποὺ μεταχειρίζονταν στὶς βόρειες περιοχὲς τῆς Αὐτοκρατορίας· τὰ χειρόγραφα αὐτὰ ἦταν ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς Λειτουργίας, ὅπως συνηθίζονταν στὶς ἐπισκοπικὲς ἐκκλησίες, κι ἰδιαίτερα στὴν Ἀγία Σοφία, τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐκκλησία στὴν Κωνσταντινούπολη. Στὴ δυτικὴ ὁμῶς Λειτουργία τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἔχουμε συγκεντρώσει ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, δὲν ἐμφανίζουν μιὰ ξεκαθαρισμένη διαίρεση. Ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴ μοναστηριακὴ παράδοση καὶ στοὶ τυπικὸ ποὺ ἴσχυε στὶς ἐπισκοπικὲς ἐκκλησίες συνεχίσθηκε γιὰ πολλοὺς αἰῶνες, καὶ στοὶ διάστημα αὐτὸ καὶ οἱ δυὸ Λειτουργίες δανείσθηκαν στοιχεῖα κι ἀπὸ τὸ ἀντίθετο στρατόπεδο. Θὰ ἦταν ἰδιαίτερα χρήσιμο νὰ παρακολουθήσουμε πῶς σκέπτεται ὁ Α. Μπάουμσταρκ, καὶ ποιὰ σειρὰ ἀκολουθεῖ στὶς παρατηρήσεις του, ποὺ τίς ἀναπτύσσει σὲ δυὸ χαρακτηριστικὲς μελέτες του<sup>66</sup>, ὅπου ἐξετάζει τὸν ὄγκο τῶν βυζαντινῶν ὕμνων ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἔγινε εὐχρηστος, ἀφοῦ τυπώθηκε, καὶ νὰ συγκρίνουμε τέλος τὰ συμπεράσματα μὲ ὅ,τι ἀνάλογο ἔχουμε ἀπὸ παράλληλες σχετικὲς μελέτες γιὰ τοὺς δυτικούς ὕμνους.

Μὲ τίς σκέψεις αὐτὲς τελειώνουμε καὶ τὴν ἐπισκόπησή μας. Ἀπὸ τὰ ὅσα ἐκθέσαμε καταφαίνεται, πῶς τὸ ἐπίπονο ἔργο πολλῶν ἐπιστημονικῶν γενεῶν στέφθηκε τελικὰ μὲ ἐπιτυχία. Τὰ κύρια ἐμπόδια γιὰ νὰ ἐρμηνευθοῦν μὲ ἀκρίβεια καὶ ἀξιόπιστα τὰ σημαδόφωνα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ποὺ μεταχειρίζονταν στὴν τρίτη περίοδο, ἔχουν ὀριστικὰ παραμερισθῇ. Μα-

65. Μὲ χαρὰ μπορῶ νὰ προσθέσω, πῶς ὁ καθηγ. Ε. Α. Λόου - (E. A. Lowe), ὅταν στο 1956 τοῦ ἀνακοίνωσα τίς σκέψεις μου σχετικὰ, συμφώνησε ἀπόλυτα μὲ τὴ θεωρία μου, καὶ μοῦ δώρησε τὴ μελέτη του «Γιὰ ἓνα ἄγνωστο λατινικὸ Ψαλτήριο στοὶ Ὅρος Σινᾶ» — (An unknown Latin Psalter on Mount Sinai), *Scriptorium*, τόμ. IX (1955), σελ. 177-99, ποὺ εἶχε δημοσιευθῇ τελευταία, καὶ ὅπου κατέληγε στὰ ἴδια συμπεράσματα. Ἀπὸ ὀρισμένα Κοντακάρια, ποὺ εἶχαν γραφῇ στοὶ Ὅρος Σινᾶ, ἀποδεικνύονταν, πῶς διακοσμητικὰ καὶ χρωματικὰ χαρακτηριστικὰ, ποὺ θεωροῦνταν πάντοτε τυπικὰ τῶν χειρογράφων τῆς Κάτω Ἱταλίας, εἶναι στὴν πραγματικότητά χαρακτηριστικὰ τῶν χειρογράφων Σινᾶ. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυρισθῶμε καὶ γιὰ τίς ποικιλίες τοῦ κειμένου, ποὺ μ' αὐτὲς θ' ἀσχοληθῶμε μὲ περισσότερες λεπτομέρειες στοὶ εἰδικὸ κεφάλαιο.

66. Βλ. «Das Typikon der Patmos - Handschrift 266 und die Altkonstantinopolitische Gottesdienstordnung», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, VI (1923), σελ. 98-111: — «Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus», O. C., Ser. III, vol. II (1927), σελ. 1-32.



ζι κι οί προσπάθειες νά διακρίνουμε καθαρώτερα τόν χαρακτήρα στίς παλαιότερες φάσεις τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἐπέτυχαν μεγάλη πρόοδο. Ἡ ἐργασία, πού πραγματοποιήθηκε τά τελευταία τώρα χρόνια στήν περιοχή τῶν μελετῶν τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, στηρίζεται πιά σέ στέρεα βάθρα, καί δέν εἶναι ἀνάγκη ν' ἀναφέρουμε γι' αὐτή περισσότερα στήν ἐπισκόπησή μας. Κάθε νεώτερη μελέτη θά τήν ἀναφέρουμε στό κατάλληλο κεφάλαιο, καί θά τήν ἀναγράψουμε καί στή βιβλιογραφία.

Τέλος θά ἐπιθυμοῦσα νά τονίσω γιά μιᾶ ἀκόμη φορά, πῶς ἡ μελέτη τῆς μουσικῆς τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας ἐνέχει πολὺ σπουδαία σημασία γιά τήν ἱστορία τῆς μουσικῆς γενικά. Ἀπό τότε πού ἄρχισε τὸ ἔργο τῆς μεταγραφῆς τῶν βυζαντινῶν νευμάτων στή σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ γραφή, μέγας θησαυρὸς ἀγνωστῆς ὡς τώρα μουσικῆς ἔγινε προσιτὸς στὸν μελετητὴ. Ὅταν ἡ ἐπιστῆμη ἔφθασε νά λύσῃ τὸ πρόβλημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἐπέτυχε κι ἕνα ἀκόμα πιὸ σπουδαῖο ἀποτέλεσμα: τώρα πού παρέχεται ἡ δυνατότητα, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ νά ἐξετασθῇ μαζί μέ τοὺς ὕμνους τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας, θά μπορέσουμε νά συνεχίσουμε τίς ἐρευνές μας, ὄχι μόνο γιά νά διαπιστώσουμε τὸν κοινὸ πυρήνα, πού ἀνάγεται στήν ἐποχὴ τοῦ ἀρχαίου Χριστιανισμοῦ, παρὰ καί γιά νά μελετήσουμε τὸ ἴδιο καί στοὺς δύο, καί στοὺς ἀνατολικοὺς καί στοὺς δυτικούς ὕμνους, τίς πρῶτες ἀρχές τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

---

Ὑστερα ἀπὸ τὴν εἰδικὴ ἐπισκόπηση τοῦ Ἔγκον Βέλλες, παραθέτουμε σὲ μετάφραση τὸ τρίτο κεφάλαιο μέ τὸν τίτλο «Ἡ ἰουδαϊκὴ καὶ χριστιανικὴ ἀρχαιότητα», πού περιλαμβάνεται στὸ δεύτερο μέρος τοῦ βιβλίου τοῦ Βάλτερ Βιόρα — (Walter Wiora) «Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχὲς τῆς μουσικῆς» — (Die vier Weltalter der Musik). Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ βιβλίου φέρει τὸν τίτλο «Ἡ μουσικὴ στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς στήν Ἀρχαιότητα καί στήν Ἀνατολή». Μὲ τὴν μετάφραση αὐτὴ ἐπιθυμοῦμε νά ὑποδείξουμε στὸν Ἕλληνα μελετητὴ γενικώτερα, πῶς ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς προσπαθεῖ νά ἐπεκτείνῃ τὰ ὅριά της, καί μέ νέα ἱστορικὴ ἀντίληψη νά συλλάβῃ τὴν παγκόσμια ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς σὲ μιᾶ συνολικὴ εἰκόνα.

Ὁ Βάλτερ Βιόρα δέν εἶναι ἀγνωστος στὸν Ἕλληνα, πού ἀγαπᾷ καί μελετᾷ τὴ μουσικὴ. Ἡ μελέτη του «Ἡ εἰδικὴ ἱστορικὴ θέση τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης» ἔχει μεταφρασθῇ καί δημοσιευθῇ στὸ πρῶτο τεῦχος τῆς σειρᾶς «Μελέτες γιά τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ», διευθ. Π. Ε. Φορμόζη, Θεσσαλονίκη 1966, ἐκδ. Β. Ρηγοπούλου<sup>1</sup>. Ὁ Γερμανὸς μουσικολόγος γεννήθη-

---

1. Βλ. καί Ἀγαμ. Μουρτζοπούλου, Μουσικολογικά. Χαιρετισμὸς στὸ πρῶτο τεῦχος

κε τὸ 1906 στὸ Κάτοβιτς τῆς Ἀνω Σιλεσίας, καὶ σπούδασε στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία καὶ στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Βερολίνου μουσικὴ καὶ μουσικολογία, καθὼς καὶ φιλοσοφία καὶ κοινωνιολογία. Τὸ 1935 διορίσθηκε ἐπιστημονικὸς εἰδικὸς συνεργάτης στὸ Γερμανικὸ Ἀρχεῖο τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, καὶ τὸ 1941 ὀνομάσθηκε ὑφηγητὴς στὴν ἔδρα τῆς μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Φράϊμπουργκ. Τὸ 1958 διαδέχθηκε τὸν Φρίντριχ Μπλουμ στὴν τακτικὴ ἔδρα τῆς μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Κίλ, καὶ τὸ 1960 διορίσθηκε δεύτερος Πρόεδρος στὸ Γερμανικὸ Μουσικὸ Συμβούλιο.

Τὸ ἱστορικὸ βιβλίο τοῦ Βάλτερ Βιόρα μὲ τὸν τίτλο «Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχὲς τῆς μουσικῆς» δημοσιεύθηκε στὴν ἐπιστημονικὴ σειρὰ «Οὐρμπαν Μπύχερ» — (Urban Bücher) ἀριθ. 56, τὸ 1961, — (Ἐκδ. W. Kohlhammer, Stuttgart), κι ἀποτελεῖ τὴν πρώτη προσπάθεια ν' ἀναχθῇ καὶ ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς στὴ σημερινὴ παγκόσμια ἱστορικὴ θέα. Ἡ παγκόσμια ἱστορικὴ ἀντίληψη ἀποτελεῖ σήμερα τὴν κύρια γραμμὴ, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, γιὰ νὰ εὐρύνῃ καὶ ν' ἀνανεώσῃ τίς περιορισμένες ὡς λίγο πρὶν ἀντιλήψεις μας, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τίς ἐξογκωμένες ἀνάγκες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, καὶ μαζὶ τὴ θέληση γιὰ συνεργασία τῶν ἀνθρώπων σὲ παγκόσμια πιά ἔκταση. Τὸ βιβλίο τοῦ Βιόρα ἐκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸν περιορισμένο χῶρο τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, διευρύνει τὸν ὀρίζοντα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς στοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς τῆς Ἀρχαίας Ἑποχῆς καὶ τῆς Ἀνατολῆς, στὴν προϊστορικὴ καὶ στὴν ἀρχαιότατη ἱστορικὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ στὴ σύγχρονη παγκόσμια τεχνικὴ καὶ βιομηχανικὴ περίοδο. Τὸ ἰδιαίτερο ὅμως χαρακτηριστικὸ τοῦ βιβλίου δὲν εἶναι ἡ πελώρια αὐτὴ ἐξωτερικὴ ἐπέκταση. Ὅπως ἔχει παρατηρηθῇ, ὁ σοφὸς μουσικολόγος ἐπιτυγχάνει μαζὶ νὰ ἐμβαθύνῃ καὶ τὴν ἱστορικὴ γενικὰ ἀντίληψη, γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ μιὰ νέα εἰκόνα τῆς μουσικῆς ἱστορίας.

Χωρίζει τὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς μουσικῆς σὲ τέσσερες μεγάλες ἐποχές, καὶ μὲ συγκριτικὲς εἰκόνας καὶ μουσικὰ παραδείγματα προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ τίς συναρτήσεις, τίς συσχετίσεις, καὶ τίς ἀντιθέσεις στὶς τέσσερες αὐτὲς ἐποχές. Καθὼς μελετᾷ τὴ γενικὴ εξέλιξιν τῆς μουσικῆς, ἀφίνει νὰ διαγραφῇ ἀνάγλυφα ἡ εἰδικὴ στὸ σύνολο θέση τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καὶ τελικὰ ρίχνει νέο φῶς στὴ μουσικὴ τῆς σύγχρονης ἐποχῆς μας, τῆς παγκόσμιας τεχνικῆς ἐποχῆς, ὅπου ἡ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ἰδιόρρυθμες ἐξελικτικὰς πορείας.

Θὰ προτάξουμε ὅμως στὴ μετάφραση τοῦ τρίτου κεφαλαίου καὶ τὴ μετάφραση τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ βιβλίου τοῦ Βιόρα, ὥστε ὁ μελετητὴς θ' ἀκούσῃ τὸν ἴδιο νὰ ἐκθέτῃ τίς προθέσεις του. Θὰ θέλαμε μόνο νὰ προσθέσουμε ἀκό-

τῆς πρώτης σειρᾶς μουσικολογικῶν μελετῶν στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα. Θεσσαλονίκη 1968.

μα, πώς ολόκληρη ή ζωή του Βιόρα έχει αφιερωθή με ιερή προσήλωση στη μελέτη της μουσικής, σ' ένα από τὰ πιό πλούσια αγαθά της πολιτισμένης ανθρώπινης ψυχής. Αφού με αγάπη εργάσθηκε ακούραστα σέ λεπτομέρειες, πού ό δγκος τους προκαλεί τό θαυμασμό, εξακολουθεί νά μελετᾷ καί νά εργάζεται με ἀκλόνητη πίστη στη γνωστή διατύπωση: «Πολύ όρθᾷ», είπαν, «ή Όρφική λύρα τοποθετήθηκε επάνω στά ἄστρα. Έκανε πολύ περισσότερα, ἄπ' ὅσα τὸ ρόπαλο τοῦ Έρακλή. Έκανε τούς βαρβάρους ἀνθρώπους».

WALTER WIORA, DIE VIER WELTALTER DER MUSIK.  
STUTTGART 1961. W. KOHLHAMMER VERLAG.

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μουσική Ιστορία είναι Ιστορία της μουσικής. Η μουσική όμως δέν είναι αποκλειστικό προνόμιο μόνο της δυτικής Εύρώπης. Βασικές μορφές της μουσικής μονοφωνίας καθώς και της πολυφωνίας έχουν διαμορφωθεί στην ἀρχαιότερη λιθική εποχή. Σημαντικές ακόμα ποικιλίες ρυθμού, τονικά συστήματα, ιδέες γενικά, καθώς και ειδική θεωρία της μουσικής έχουν αναπτυχθεί στην ἀρχαία ελληνική και στη ρωμαϊκή εποχή, στην Ανατολή, και σέ ἄλλα μέρη της γῆς. Καί τώρα στόν αἰώνα μας της τεχνικής και τοῦ βιομηχανικοῦ παγκόσμιου πιά πολιτισμοῦ ἐξελίσσονται νέα συστήματα, νέα χαρακτηριστικά, καί νέοι ἐκφραστικοί τρόποι, πού ἐπιδρουν σ' αὐτή τήν ὑπόσταση της μουσικής. Όλόκληρη ή ἐξελιξη αὐτή, στο σύνολό της, ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο στην εἰδική Ιστορική ἔρευνα. Τὰ χίλια χρόνια, πού καταλαμβάνει ή ἐξέλιξη της μουσικής τέχνης στην περιοχή της δυτικής Εύρώπης, είναι ἀπλᾶ ἓνα ἰδιαίτερα σημαντικό τμήμα τοῦ συνόλου.

Όταν ή μουσική Ιστορία ἐπεκτείνη με τὸν τρόπο αὐτό τὰ ὁριά της καί τούς ὀρίζοντές της στη συνολική ἐξέλιξη της μουσικής, ἀκολουθεῖ στην οὐσία τίς νέες ιδέες καί τὰ νέα συμπεράσματα, πού ἐπέτυχαν ή παγκόσμια Ιστορία — (λ.χ. «Η Ιστορία τοῦ Κόσμου» — (Historia Mundi), 1952 κ. ἐξ. ή «Η παγκόσμια Ιστορία τῶν Προπυλαίων» - (Propyläen Weltgeschichte), 1960 κ. ἐξ.). καθώς κι ή παγκόσμια Ιστορία της τέχνης — (λ. χ. «Ό κόσμος της τέχνης» — (Universum der Kunst) τῶν Μαλρώ - (Malraux) καί Σάλλ - (Salles), στη γερμανική ἔκδοση, 1960 κ. ἐξ. ή «Η παγκόσμια Ιστορία της τέχνης» — (Weltgeschichte der Kunst) τοῦ Λύτζελερ - (Lützelers) ). Στό περιοδικό πού ἐκδίδει ή διεθνής Ἑταιρία της μουσικής ἐπιστήμης, σέ εἰδικό ἄρθρο, ἀνέπτυξα, πῶς, ἀπό τὸν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα, διαμορφώθηκαν στη μουσικολογία ὀρίζοντες πέρα ἀπό τήν εὐρωπαϊκή περιοχή, καί πῶς, μ' ὅλη τήν ἀντίδραση πού ἐμφάνισαν οἱ στενές ἀτομικές ἀντιλήψεις, οἱ ἐθνικιστι-

κές τάσεις, κι οί περιορισμένες πεποιθήσεις τών ειδικών, κατόρθωσαν νά επιβληθοῦν. Μόνο μέσα στά παγκόσμια Ιστορικά πλαίσια μπορούμε νά κατανοήσουμε τήν ειδική Ιστορική θέση τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καί τὰ πλαίσια αὐτά θά ὑποβοηθήσουν καί τήν αὐτονόητη κατανόηση τῆς σύγχρονης ἐποχῆς, πού ἀναπτύσσεται ἀπό μακρινές ἐξελικτικές πορείες. Αὐτές παραλαμβάνουμε ἡμεῖς πάλι σήμερα, τίς πραγματοποιοῦμε, καί τίς ξαναδίνουμε νέο κύρος. Πῶς εἶναι δυνατό ἀκόμα νά κατανοηθοῦν γεγονότα, ὅπως εἶναι ἡ ἐπέκταση τῆς μελωδικῆς τέχνης καί τῆς ἁρμονίας τῆς δυτικῆς Εὐρώπης σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο ἢ τὸ ἅλμα τών ἀσιατικῶν καί ἀφρικανικῶν λαῶν στήν περιοχή τοῦ παγκόσμιου βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, διὰ τ' αὐτά τ' ἀντικρίζουμε μέ περιορισμένες μόνο προοπτικές; Ἐκεῖνο πού σήμερα συμβαίνει, καί μέ τόν τρόπο πού πραγματοποιεῖται, δέν μπορεῖ νά συγκριθῇ στήν ὅλη εἰκόνα τοῦ μέ τίς μεταβολές, πού ἔγιναν γύρω στά 1300 ἢ στά 1600 στήν περιορισμένη περιοχή τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Κι ὅμως συχνά τὸ ἐμφανίζουν σάν κάτι ἀνάλογο. Οἱ Ιστορικές εἰκόνες, ὅσες ὡς σήμερα ἐπικρατοῦν στή μουσική φιλολογία, δέν ἀνταποκρίνονται πιά οὔτε στοῦ σημερινοῦ στάδιο, ὅπου βρίσκεται ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς, οὔτε καί στή στάθμη καί στοῦ ὕψους, πού ἐπέτυχε ἡ Ιστορική συνείδηση. Εἶναι ἀνάγκη νά ἐπιτύχουμε μιὰ περισσότερο παγκόσμια Ιστορική εἰκόνα, καί συμβολή στήν ἀντίληψη τῆς εἰκόνας αὐτῆς ἀποτελεῖ τὸ βιβλίο τοῦτο.

Δέν εἶναι βέβαια ἐγχειρίδιο, παρὰ σύμφωνα μέ τήν πρόθεσή μας μιὰ ἐπιτομή, μιὰ σύνοψη, πού ἐπισημαίνει κι ὑποδεικνύει τή συνολική ἐξέλιξη καί πορεία, καθὼς καί τὴ διάρθρωσή της. Γενικὴ εἰκόνα - πανόραμα μέ χίλια δυὸ ὀνόματα, σάν ἐγκυκλοπαιδεῖα ἢ σάν πολύτομο συλλογικὸ Ιστορικὸ ἔργο, δέν μπορεῖ νά εἶναι, γιατί περιορισμένη ἔχει προσχεδιασθῇ ἡ ἔκτασή του. Θά προσπαθήσουμε τὸ σύνολο σάν σύνολο νά τὸ φωτίσουμε, κι ἀπὸ τὴ μεγάλη ποικιλία τῶν γεγονότων νά βοηθήσουμε ὥστε νά ξεχωρίσῃ ὁ σκελετός, τὸ ἴδιο ὅπως, ἀφοῦ μελετήσουμε τὸν ὅλο μηχανισμό μέ τὸν συγκεκριμένο πληθωρισμὸ ἀπὸ ἐντυπώσεις, φθάνουμε τέλος ν' ἀναγνωρίσουμε τὴ σύνθεση μιᾶς συμφωνίας.

Ὅπως μιὰ συμφωνία, ἔτσι κι ἡ ἐξέλιξη ὡς σήμερα τῆς Ιστορίας τῆς μουσικῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέρη. Ἡ ὀνομασία, μεγάλες ἐποχές, πού δίνουμε στά τέσσερα αὐτὰ μέρη, πρέπει νά μὴ σχετισθῇ μέ διαστήματα πού ἔχουν περιορισμένη ἔκταση, μέ ἐποχές, δηλαδή, ὅπως ἡ περίοδος τοῦ Μπαρόκ ἢ ἡ ἑλληνιστικὴ τελευταία ἐποχὴ τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου. Πρέπει ἀκόμα νά γίνῃ κατανοητό, πῶς μέ τίς ἐποχές αὐτές ὑποδιαιρεῖται ἡ παγκόσμια Ιστορία, καί ὄχι ἡ Ιστορία κάποιου πολιτισμοῦ. Οἱ τέσσερες μεγάλες ἐποχές, πού διακρίνονται ἐδῶ, δέν ἔχουν τὴν ἀρχή τους οὔτε καί ἀκολουθοῦν τὴν καθιερωμένη παράδοση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἡσιόδου καί τῆς Βί-



βλου, παρά ανταποκρίνονται στα ίδια τα γεγονότα και στα πράγματα. Με τὸν ἴδιο τρόπο ἔχει διαιρέσει ὁ Ἄλφρεντ Βέμπερ — (Alfred Weber) τὴν παγκόσμια ἱστορία, ὅπως στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς ἢ προσφορά τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς ὡς τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα, ἀποκτᾷ μιὰ ξεχωριστὴ θέση. Ὑπερέχει ἡ ἐποχὴ αὕτη μὲ τὴ μουσικὴ τῆς ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους μεγάλους πολιτισμοὺς μὲ πολὺ περισσότερη δύναμη, παρά μὲ τὶς ἄλλες τέχνες τῆς καὶ τὴ λογοτεχνία τῆς. Τὰ χίλια χρόνια τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης ἀποτελοῦν μιὰ ἰδιαίτερη ἀνεξάρτητη ἐποχὴ.

Ὁ ἰδιαίτερος ὅμως κόσμος τῆς μουσικῆς διαφέρει ἀπὸ τὶς ἄλλες περιοχὲς τῆς τέχνης καὶ τῆς ζωῆς, ἀκόμα καὶ στὸν τρόπο πού ἔχει γεννηθῆ καὶ στὴν οὐσία του. Πρῶτα ἀργότερα ἔχει γραφῇ μὲ εἰδικὴ γραφῇ, καὶ πολὺ ἀργότερα ἔφθασε νὰ ὑπάρξῃ σὰν ἔργο τέχνης μὲ ὁλοκληρωμένα δική του, αὐτοδύναμη ἀξία. Ἡ διακότιση μὲ λογικὴ τοῦ ξεχωριστοῦ αὐτοῦ κόσμου, πού σὲ πολλὰ στοιχεῖα του φαίνεται μὴ λογικός, ὑπῆρξε, ἰδιαίτερα στὸν Μεσαίωνα τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μιὰ κεντρικὴ συμβολὴ στὴν ὅλη ἐξέλιξή του. Σὰν τέχνη ἢ σὰν μουσικὴ ἐπιστῆμη ἐξελίχθηκε στὴν Ἀρχαιότητα καὶ στὸν Μεσαίωνα τὸ ἴδιο ὅπως κι οἱ ἄλλες ἐπιστῆμες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ ξεχώρισε ἀπὸ τὴν ὑπόστασι καὶ τὴ γέννησι τῆς πλαστικῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸν δέκατο ὀγδοο ὅμως αἰῶνα ὑπῆρξε τὸ πεδίο, ὅπου εἰδικὰ ἐκδηλώθηκαν ἀντιδράσεις ἐνάντια στὶς θέσεις, πού εἶχε ὑποστηρίξει ὁ διαφωτισμός κι ἡ ξηρὴ νηφαλιότητα. Μὲ κανένα τρόπο ἡ μουσικὴ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χαρακτηρισθῇ ἡ περιοχὴ πού αἰῶνια βραδυπορεῖ, μ' ὅλα πού μερικὰ ἱστορικὰ πνευματικὰ ρεύματα, ὅπως ὁ ἀνθρωπισμός, ἢ ὁ ρομαντισμός, κυριάρχησαν στὴ μουσικὴ ἀργότερα παρά στὴ λογοτεχνία. Πόσο δημιουργικὰ ὅμως καὶ μὲ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ἐξελίχθηκαν κι ἀναπτύχθηκαν στὴ μουσικὴ οἱ τάσεις αὐτές, ἔτσι, πού δὲν εἶναι δυνατό νὰ γίνεταί λόγος γιὰ ἀπλὴ ἀκολουθία, καὶ πόσο πρωτότυπη καὶ δημιουργικὴ ἀποδεικνύεται ἡ μουσικὴ τῆς κλασικῆς Σχολῆς τῆς Βιέννης, ὅταν σχετισθῇ μὲ τοὺς κλασικισμοὺς τῆς ἐποχῆς τῆς.

Ἀντιφάσκει, χωρὶς ἄλλο, στὴν ὀρθὴ ἀντίληψη πού κυριαρχεῖ στὴν ἱστορικὴ συνείδησι καὶ στὴ γνῶσι τῆς παγκόσμιας ἱστορίας, ν' ἀποκλείσουμε ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς τὴ μουσικὴ τῶν πρωτόγονων λαῶν καθὼς καὶ τῆς Ἀνατολῆς, γιατί συγκριτικὰ μᾶς φαίνονται πὼς δὲν ἐνέχουν ἱστορικὰ στοιχεῖα. Νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ μουσικὴ αὕτη ἀποκλειστικὰ μόνο στὴ μουσικὴ ἐθνολογία, καὶ νὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε εἰδικότητα πού δὲν ἀνήκει στὴν ἱστορικὴ περιοχὴ, δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται πιά, ἂν ὑπολογίσουμε τὶς σημερινὲς ἀλλαγές, πού σύμφωνα μ' αὐτὲς οἱ πρωτόγονοι λαοὶ παύουν νὰ εἶναι πρωτόγονοι, κι οἱ μεγάλοι πολιτισμοὶ τῆς Ἀνατολῆς σὰν ρεύματα χύνονται μέσα στὴ θάλασσα τοῦ γενικοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ὅλη πραγμα-

τική κατάσταση θα μᾶς γίνη σαφέστερη, ἂν ἀναλογισθοῦμε, πῶς ἡ διάκριση σέ ἱστορικούς καί μὴ ἱστορικούς πολιτισμούς δὲν ἀποδεικνύει λεπτή ἀντίληψη, ὥστε νὰ μποροῦμε μ' αὐτὴ νὰ κρίνουμε λίγο - πολὺ δίκαια τὰ ἱστορικά ρεύματα, καὶ πῶς σέ παγκόσμιες ἱστορικές σημαντικές ἐξελίξεις μόνο σέ ὁρισμένες περιοχὲς ἐπακολούθησε δυναμικὴ διαμόρφωση, ἐνῶ στίς περισσότερες συνεχίσθηκε μιὰ ἀπλὴ συντηρητικὴ ζωὴ. Ἔτσι ἡ δημιουργικὴ ἐξέλιξη, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν πρωτόγονη καὶ στὴν ἀρχαιότατη ἐποχὴ, συνεχίσθηκε κατόπι στοὺς μεγάλους πολιτισμούς, ἐνῶ οἱ πρωτόγονοι λαοὶ διαφύλαξαν τίς πρωταρχικὲς καὶ ἀρχαῖες μορφές, τίς διασταύρωσαν καὶ τίς τροποποίησαν. Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ θεωρία τῆς μουσικῆς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο διαδόθηκε βέβαια καὶ στὴν Ἀνατολή, πούθενά ὅμως δὲν ἐξελίχθηκε τόσο συστηματικά ὅπως στὴ μουσικὴ τέχνη καὶ στὴ σύνθεση τῆς δυτικῆς Εὐρώπης.

Ὅταν συνδυάσουμε τὴν ἔρευνα τῆς συνέχειας τῆς ζωῆς μὲ τὴ μελέτη τῆς ἀρχέγονης δημιουργίας, κι ὅταν συσχετίσουμε τὴν τοπικὴ μὲ τὴ χρονικὴ διαίρεση, τότε θὰ προκύψῃ μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ μεγάλου συνόλου τῆς μουσικῆς ἱστορίας, ποὺ συνίσταται ἀπὸ τίς ἀκόλουθες τέσσερες μεγάλες ἐποχές:

I. Τὴν πρωτόγονη καὶ ἀρχαιότατη ἱστορία, μὲ τὴν ἐπιβίωσή της στοὺς πρωτόγονους λαοὺς καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ λαϊκὴ μουσικὴ τῶν μεγάλων πολιτισμῶν.

II. Τὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων μεγάλων πολιτισμῶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Σουμερίων καὶ τῶν Αἰγυπτίων ὡς τὴν τελευταία ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ τὴν πολυποίκιλη συνέχισή της κι ἀνάπτυξή της στοὺς μεγάλους πολιτισμούς τῆς Ἀνατολῆς.

III. Τὴ μουσικὴ τέχνη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ποὺ ἀρχίζει τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς, καὶ μὲ τὴν πολυφωνία της, τὴν ἀρμονία της, τίς μεγάλες μορφές της (ὅπως ἡ συμφωνία), καὶ μὲ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματά της διακρίνεται ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους μεγάλους πολιτισμούς.

IV. Τὴ μουσικὴ τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ περιλαμβάνει ὅλες τίς χώρες τῆς γῆς, συνενώνει τὴν κληρονομία τῶν πολιτισμῶν ποὺ προϋπήρξαν σ' ἓνα «παγκόσμιο μουσεῖο», καὶ πραγματοποιεῖ τὴ διεθνή ζωὴ τῶν συναυλιῶν της, καθὼς καὶ τὴ συνεχὴ ἐξέλιξη στὴν τεχνικὴ της, στὴν ἔρευνα, στὴ σύνθεση, καὶ σ' ὅλα τὰ χαρακτηριστικά της μπροστὰ σ' ἓνα «παγκόσμιο κοινόν».

Ἡ ἐξέλιξη κάθε τέχνης δὲν προχωρεῖ χωρὶς κάποια διάρθρωση, κάποια δομὴ· δὲν ἀποβλέπει, δηλαδή, δὲν ἐπιδιώκει ν' ἀραδιάσῃ τὴ μιὰ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλλη «μεταβολὲς ποὺ πραγματοποιεῖ ἡ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ πρόθεση»,

καί νά μᾶς παράσχη κάποιο ἐράνισμα ἀπὸ διάφορα ὄψη. Μὲ μιὰ τόσο ἀρχέγονη ἀκολουθία δὲν ἐναλλάσσονται οὔτε κι αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς τῆς μόδας. Πο-  
 λὺ πιὸ ὀρθῶς προχωρεῖ καὶ περιπλέκει μεγάλες πολὺπλοκες συναρτήσεις στὸ  
 χρόνο καὶ στὸ χῶρο, καὶ δημιουργεῖ ἀλλεπάλληλα, τὸ ἓνα ὅστερα ἀπὸ τὸ  
 ἄλλο, καὶ τὸ ἓνα κοντὰ στὸ ἄλλο, σὲ μιὰ συνολικὴ πορεία. Ὑπάρχουν πρῶ-  
 τα παραδόσεις, ποὺ μεταναστεύουν, ξαπλώνονται σὲ πελώριες περιοχὲς καὶ  
 διαρκοῦν σὲ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα, λ.χ. ἀπὸ τὴν πανάρχαια μελωδία  
 τῆς λατρείας ὡς τοὺς λειτουργικοὺς ὕμνους τῶν σημερινῶν Ἐκκλησιῶν. Ὑ-  
 πάρχουν ἀκόμα σταθερὰ σύνολα ἀπὸ χῶρες, λαοὺς, κι ἀπὸ ἄλλες κοινότη-  
 τες, λ.χ. τῆς Εὐρώπης ἢ τῆς Ἰταλίας. Πρὶν ἀπ' ὅλα ὅμως ὑπάρχουν «ἐξελι-  
 κτικὲς πορεῖες», λ.χ. ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς γραφῆς στὸν Μεσαίωνα ἢ τῆς  
 ἀρμονίας στὴ νεώτερη ἐποχὴ. Ὅσο κι ἂν τροποποιεῖνται καὶ παραλλάζουν,  
 μὲ τὶς διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὶς μεγάλες ὁμάδες τῶν ἀνθρώπων,  
 ὅμως, μ' ὅλ' αὐτὰ, οἱ πραγματικὰ λογικὲς αὐτὲς λειτουργίες διατηροῦν πάν-  
 τα στὸ βάθος μιὰ βασικὴ, μιὰ κύρια κατεύθυνση. Γιὰ ν' ἀναφέρουμε ἓνα πα-  
 ράδειγμα: Στὴν κατασκευὴ τῶν μουσικῶν ὀργάνων ἐμφανίζεται μιὰ ἐξέλιξη,  
 ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπεξεργασία ἐπάνω σὲ ὕλικά ποὺ προϋπάρχουν, ποὺ τὰ  
 παρέχει ἡ φύση, ὅπως τὰ κόκκαλα καὶ τὰ κέρατα, ἀφοῦ προηγήθηκε παρα-  
 γωγὴ τοῦ ἤχου μὲ κτυπήματα στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ὅπως ἦταν τὰ ποδοκρο-  
 τήματα καὶ τὰ χειροκροτήματα. Κατόπι ὅλο καὶ περισσότερο, καὶ σιγὰ - σι-  
 γὰ, ὅπως τὸ ἔχει διατυπώσει γενικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ ὁ Ἄρ-  
 νολντ Γκέλεν — (Arnold Gehlen), «τὸ ὀργανικὰ ἀναπτυγμένο ὕλικὸ ἀντι-  
 καθιστᾷ ἡ τεχνητὴ ὕλη, καὶ τὴν ὀργανικὴ δύναμη, τὴ δύναμη τοῦ ζωντανοῦ  
 ὀργανισμοῦ, δυνάμεις τῆς ἀνόργανης ὕλης». Ἀπὸ τὰ κόκκαλα ποὺ τραγου-  
 δοῦσαν, κι ἀπὸ τὰ ξύλινα τύμπανα, ἡ ἐξέλιξη μᾶς ὁδήγησε μέσα ἀπὸ τὰ ἤχη-  
 ρὰ τύμπανα στὰ μεταλλικὰ ὄργανα, ἀργότερα σὲ πνευστὰ ὄργανα μὲ μηχανι-  
 κὴ παροχὴ ἀέρα, καὶ στὴ σύγχρονη ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς σὲ ἠλεκτρονικὴ πα-  
 ραγωγὴ τοῦ ἤχου. (Βλέπε στὸ τέλος τὶς εἰκόνες ἀριθ. 4-7). Ὁλόκληρο τὸ  
 δρόμο αὐτὸ δὲν πρέπει βέβαια νὰ τὸν φαντασθοῦμε σὰ μιὰ εὐθεῖα γραμμὴ,  
 παρὰ σὰ μιὰ διαδρομὴ μὲ πολλὰς τροχιές, ποὺ σ' αὐτὴ συνεργάζονται πολλὰ  
 χέρια.

Τὸ ἴδιο κι ὁ προσδιορισμὸς τῶν ἡχων μὲ γραπτὰ σηματοδῶφωνα, προε-  
 τοιμάσθηκε ἀρχικὰ μὲ κινήσεις τοῦ κορμιοῦ, μὲ ἐνδείξεις, δηλαδὴ, ποὺ πα-  
 ρέχονταν μὲ τὸ χέρι καὶ μὲ τὸν βραχίονα, μὲ τὴ «χειρονομία». Τὰ σηματοδῶ-  
 φωνα, ποὺ ἀρχικὰ δὲν ἦταν καθορισμένα οὔτε ἀνεξάρτητα, κι ἐνίσχυαν τὴν  
 προφορικὴ παράδοση καὶ μ' αὐτὴν ἦταν ἀνάγκη νὰ συμπληρώνονται, ἐξελί-  
 χθηκαν σὲ ἀνεξάρτητα κι αὐτοκόστατα φθογγόσημα, ἀσχετα πιά μὲ τὴ μνή-  
 μη καὶ τὴν προφορικὴ παράδοση. Κι ἐνῶ στὴν ἀρχὴ ἡ μουσικὴ γραφὴ κα-  
 θόριζε μόνο τὰ κύρια καὶ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς ἀκολουθίας τῶν ἡχων

καί τὸ ρυθμό, ἄρχισε κατόπι νὰ προσδιορίζη καὶ τὴν ἀγωγή καὶ τὴ δυναμικὴ ἀξία τῶν ἤχων, καθὼς καὶ μὲ ποιό τρόπο θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτελεσθοῦν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ διαμόρφωση ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων τὴν ἀναλαμβάναν ὅλο καὶ περισσότερο οἱ συνθέται. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ συνθέτου στὴν ἀντήχησι τῆς μουσικῆς, στὴν ἡχητικὴ πραγματοποιήσῃ της, δυνάμωνε ὅλο καὶ περισσότερο, ἐνῶ ἡ συμβολὴ τοῦ ἐκτελεστοῦ μουσικοῦ ὅλο καὶ περιορίζονταν, ὥσπου αὐτὸς ἔγινε καθαρὰ ἐρμηνευτής, μὲ τὸ καθήκον «νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ ἔργο, ποῦ μᾶς ἔχει παραδοθῇ». Μόνο ἡ μουσικὴ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης ἐπέτυχε νὰ τελειοποιήσῃ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ γραφή, καὶ μ' αὐτὴ νὰ φθάσῃ σὲ ὑπόδειγμα γραφῆς, στὸ ἀπόλυτα καθορισμένο, στὴν κυριαρχία τοῦ μὲ μουσικὴ σημειογραφία γραμμένου ἔργου. Καὶ τώρα στὸν αἰῶνα μας, οἱ ἡχητικοὶ δίσκοι, κι ἄλλοι νεώτεροι τρόποι, ποῦ μ' αὐτοὺς σημειώνεται καὶ καθηλώνεται ἡ μουσικὴ, ἔγιναν τὸ ἐπίκεντρο. Ὡριμάζουν τώρα νέες μορφές, ποῦ μ' αὐτὲς πραγματοποιεῖται ἡ μουσικὴ στὸν τεχνικὸ βιομηχανικὸ πολιτισμό, αὐτὲς προσδιορίζουν τὴν ὑπόστασίν της, καὶ τὴν κάνουν νὰ διακρίνεται ἀπὸ τὴ μουσικὴ ὅλων τῶν ἄλλων προηγούμενων πολιτισμῶν.

Τὰ παραδείγματα σὲ μουσικὴ γραφή, καθὼς κι οἱ εἰκόνες ποῦ παραθέτουμε στὸ τέλος τοῦ βιβλίου, ἔχουν σκοπὸ νὰ βοηθήσουν τὸ μελετητὴ ν' ἀντιληφθῇ σαφέστερα τίς συναρτήσεις καὶ τίς διαφορές, καὶ ξεχωριστὰ τίς ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στὶς διάφορες ἐποχές, ὅσο βέβαια μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθῇ αὐτὸ στὴν περιορισμένη ἔκτασι τοῦ βιβλίου. Τὴ βιβλιογραφικὴ ἐπισκόπησι ποῦ παραθέτουμε, τὴν περιορίσαμε στὰ νεώτερα ἰδιαίτερα συγγράμματα, ὅχι μόνο γιατί μᾶς τὸ ἐπιβάλλει ἡ περιορισμένη ἔκτασι τοῦ βιβλίου, παρὰ γιατί θέλουμε νὰ προσδώσουμε ἰδιαίτερη θέση σ' ὅ,τι πραγματοποιήσῃ ἡ σύγχρονη γνῶσι, κι ἡ σύγχρονη γενικὰ προσπάθεια στὴν ἔρευνα. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς ἐργασίες ποῦ ἀναφέρονται ἔχουν δημοσιευθῇ τὰ τελευταῖα χρόνια, μερικὲς στὴν τέταρτη δεκαετία στὸν αἰῶνα μας, καὶ λίγες ἀκόμα στὴν τρίτη δεκαετία.



## II. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ

### 3. Η ΙΟΥΔΑΪΚΗ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ. Η ΠΟΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΛΥΤΡΩΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΟ ΚΑΙ ΤΗ ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Σάν ένας έκθετος βράχος εξέιχε ως σήμερα στο πεδίο της μουσικής ιστορίας το Γρηγοριανό άσμα, που εξακολουθεί ν' αποτελέσει το βασικό απόθεμα, απ' όπου η Καθολική Έκκλησία άντλεί τη λειτουργική μουσική της. Σάν σύνολο έχει καθορισθή βέβαια στη μεσαιωνική εποχή, όπως όμως έχει πιά εξακριβωθή, ένα μέρος από τα στοιχεία του, καθώς κι από τους μελωδικούς τύπους του, υποχωρεί ως την αρχαιότατη χριστιανική εποχή, κι οι ρίζες του βυθίζονται και σε παλαιότερες ακόμα εποχές. Μπορούμε να τίς αναζητήσουμε στην Ιουδαϊκή Λειτουργία, κι απ' εκεί πιά πέρα, στις λειτουργίες που είχαν καθιερώσει μεγάλοι πολιτισμοί και παλαιότερες μεγάλες θρησκείες. Αυτές, σ' όρισμένες μορφές των προσευχών τους, και στον τρόπο που προσεύχονταν οι πιστοί τους, θυμίζουν τον καθολικό μεσαίωνα. Τα κείμενα στο Γρηγοριανό άσμα είναι οι βιβλικοί ψαλμοί, κι αυτοί προσδιορίζουν το σχεδιάγραμμά του και τον ρυθμό του. Κι οι βιβλικοί όμως ψαλμοί, με τη μορφή τους, συγγενεύουν με τους ύμνους των Σουμερίων και των Φοινίκων.

Πέρα όμως από τις ομοιότητες αυτές, το Γρηγοριανό άσμα ουσιαστικά κι ολοκάθαρα διακρίνεται και ξεχωρίζει από κάθε αρχαϊκή μουσική λατρείας, γιατί αποκλείει τα μουσικά όργανα και τους χορούς λατρείας, κι ακόμα περισσότερο, γιατί ψάλλεται χωρίς ν' αποδίδει χαρακτηριστική διάκριση στο ρυθμό, κι ιδιαίτερα χωρίς νά επιδέχεται παλλόμενο ρυθμό. Όλες αυτές οι διαφορές, καθώς και άλλες ακόμα, οφείλονται σ' όρισμένα γεγονότα. Ένα μέρος απ' αυτά τα διαπιστώνουμε στον ίδιο τον Μεσαίωνα, (λ.χ. ο πεζός λόγος χάνει πιά τον αρχαίο ρυθμό του), ένα όμως μέρος απαντά και πάλι στην αρχαία ακόμα Ιουδαϊκή και χριστιανική εποχή. Η μεταβολή εκείνη, που χαρακτηρίζει τη δεύτερη περίοδο του αρχαίου κόσμου, όποτε γεννήθηκε ή φιλοσοφία κι ή πρώτη επιστήμη, δημιούργησε μαζί και νέες θρησκευτικές δυνάμεις. Την ώρα που στην Ελλάδα ιδιαίτερα, και στην Κίνα, αποκτοδσε την υπόστασή της ή μιά πλευρά της αλλαγής, που οδήγησε στη φιλοσοφία,

στη θεωρία για τὸ ἦθος, κι ἀκόμα στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ στὴ μουσικὴ γραφῇ, στὴν περιοχὴ τῆς θρησκευτικῆς ἀλλαγῆς ξεχωρίζει ὁ Ἰουδαϊσμός, καὶ μ' αὐτὸν συνέχεται ὁ Χριστιανισμός καὶ ἀργότερα ὁ Ἰσλαμισμός. Στὸν Ἰουδαϊσμό ὁ Θεός, μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ κι ὀριστικὸ τρόπο κι ἀκόμα μὲ τὸν πιὸ σημαντικὸ καὶ πλούσιο σὲ συνέπειες, ὀρίζεται μιὰ καὶ μόνη ὑπόσταση ὑπεραίσθησιακὴ, πνευματικὴ. Ἡ μορφή του δὲν παριστάνεται πιά σὰν ζῶο ἢ σὰν πέτρα ἢ καὶ σὰν ἄνθρωπος, κι ὁμοῦς τὸν αἰσθάνονταν σὰν ἓνα πρόσωπο, ποὺ πρέπει νὰ τὸ λατρεύουμε, καὶ σὰν πατέρα μας ὀφείλουμε νὰ τὸν παρακαλοῦμε καὶ νὰ τὸν ἀγαποῦμε. Μὲ αὐστηρὴ ἀντίθεση πρὸς τὶς εἰδωλολατρικὲς θρησκείες, ἡ λατρεία πολλῶν θεῶν καθὼς κι ἡ ἀπεικόνισή τους ἀποκλείσθηκε, ἢ μὲ νέες τάσεις τοῦ Χριστιανισμοῦ, ποὺ τελικὰ κατόρθωσαν νὰ ἐπικρατήσουν, ἡ ἀπεικόνιση τροποποιήθηκε σὲ μεγάλο βαθμό. Τὸ λειτουργικὸ ἄσμα ὁμοῦς ἔπαυσε πιά νὰ εἶναι αἰσθησιακὸ, καί, σὰν προσευχὴ πρὸς τὸν ἓνα προσωπικὸ Θεό, ἐγινε ἐσωτερικὰ ψυχικὸ κι ἀπέκτησε οὐσία πνευματικὴ. Οἱ ἀτυχίες τοῦ Ἰουδαϊκοῦ λαοῦ, ἡ καταστροφὴ τοῦ Ναοῦ, ἡ αἰχμαλωσία στὴ Βαβυλώνα, κι ἔπειτα ἡ διασπορά ποὺ ἐπακολούθησε, ἀνάγκασαν τὸν Ἰουδαϊκὸ λαὸ νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν μὲ πλούσιο ὥς τότε ἤχο μουσικὴ τῆς λατρείας του.

Κι αὐτὸ ἀπετέλεσε βέβαια κατόπι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ στὴν ἐξέλιξη ποὺ ἐπακολούθησε. Πολλὰ ἀπὸ τὰ συστατικὰ στοιχεῖα στὴ νέα ἐξέλιξη μόνο προσωρινὰ ἴσχυσαν, ἀλλὰ ὁμοῦς παρέμειναν μόνιμα πιά. Καθὼς καὶ στὸν Μεσαίωνα, καὶ στὴ νεώτερη ἐποχὴ, διάφορες τάσεις ἐπέδρασαν τώρα, ἄλλοτε παράλληλα ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη κι ἄλλοτε σ' ἀντίθεση, κι ἐπέτυχαν διάφορους βαθμοὺς καὶ τύπους στὴν ἀποπνευματοποίηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς: ἀπὸ τὴ σύνδεση μὲ εἰδωλολατρικοὺς τύπους, ὥς τὴν ἐκλογὴ καὶ τὸν ἐξαγνισμό ὀρισμένων στοιχείων ἀπὸ τὴν παλαιὰ κληρονομία, κι ἀκόμα ὥς τὴ ριζικὴ ἐπικράτηση ἀντιλήψεων, ποὺ κυριαρχοῦσαν στὸν ἀσκητικὸ βίο. Στὸν ὅλο αὐτὸ κύκλο παραλήφθηκαν καὶ διάφορα θέματα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ἑλληνιστικὴ ἀρχαιότητα, παραδόσεις ποὺ παρέμεναν εὐχάριστες στὶς αἰσθήσεις, καὶ πνευματικὲς ἐκδηλώσεις μὲ ἐχθρικὴ διάθεση πρὸς τὶς αἰσθήσεις. Τέλος καὶ ἀντίθετα πολλὲς φορὲς θέματα συνδυάσθηκαν σὲ νέες συνθέσεις κι ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν τὴν ἴδια σὰν σύνολο, κι ἀπὸ τοὺς πνευματικοὺς ἀντιπροσώπους της, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Αὐγουστῖνο.

Τὸ κύριο αὐτὸ χαρακτηριστικὸ, ἡ προσπάθεια ν' ἀπαλλαγῇ ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸν αἰσθησιασμό, πλήττει ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς. Μὲ τὴ θέληση ν' ἀποπνευματοποιηθῇ τὸ κάθε τι στὴ μουσικῇ, ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ σάρκα τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ ἤχου θεωρήθηκαν ἀμφισβητήσιμα. Τὰ ὄργανα ἀρχικὰ, εἶχαν βέβαια ὥς τώρα πολὺ λίγη θέση καὶ σημασία στὴ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας, ἰδιαίτερα οἱ σάλπιγγες καὶ τὰ ἄλλα πνευστὰ ὄργανα.

να συνόδευαν μόνο τούς ὕμνους τῆς λατρείας, ὅπως κι ὁ Ἰουδαϊκὸς κίννορ, ὄργανο μὲ πολλὰς χορδές. Ὅταν ὅμως στὰ ἐγκαίνια τοῦ Ναοῦ ἑκατοντάδες ἔψαλλαν μαζί κι ἐπαιζαν, «κι ἦταν σὰν ἕνας νὰ σάλπιζε καὶ νὰ ἔψαλλε», «τότε τὸ μεγαλεῖο τοῦ Κυρίου γέμιζε τὸν Οἶκο τοῦ Θεοῦ». Ἀντίθετα τώρα ἡ συναγωγή τῶν πρώτων χρόνων, καθὼς κι ἀργότερα, περιορίσθηκε μόνο στὸ λειτουργικὸ ἄσμα, χωρὶς τὴ συνοδεία ὀργάνων. Ὅταν ἀκολούθησε ἡ καταστροφή καὶ τοῦ δεύτερου Ναοῦ, τότε ἡ ἀποχὴ αὐτὴ καθιερώθηκε σὰν ἐθνικὸ καὶ θρησκευτικὸ πένθος, ὁπότε χωρὶς ἄλλο καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας ἀπαγορεύθηκαν. Κι ὁ Χριστιανισμὸς, στὰ πρώτα χρόνια, ἀπέκλεισε τὰ ὄργανα ἀπὸ τὴ Θεία Λειτουργία, κι ἡ ὁρθόδοξη Ἐκκλησία διαφύλαξε τὴν ἀπαγόρευση ὡς σήμερα, ἐνῶ ἡ δυτικὴ Ἐκκλησία παραδέχθηκε ἀργότερα στὴ Λειτουργία τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, κι ἀργότερα καὶ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα. Ἄν γενικὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιτρέπεται στοὺς χριστιανοὺς νὰ παίζουν μουσικὰ ὄργανα σὲ διάφορες ἄλλες περιστάσεις τῆς ζωῆς τους, οἱ σχετικὲς ἀντιλήψεις δὲν συμφωνοῦσαν μεταξύ τους. Ὁ Κλήμης τῆς Ἀλεξανδρείας δὲν ἐνέκρινε τὴ σύριγγα καὶ τὸν αὐλό, γιατί τὰ ὄργανα αὐτὰ ταιριάζουν στὰ ζῶα καὶ ὄχι στοὺς ἀνθρώπους, ἢ στοὺς ἀνθρώπους ποὺ εἶναι παράλογοι. Ἄλλα ὅμως ὄργανα τὰ ἐπέτρεπε: «Ἄν θέλῃς νὰ τραγουδήσῃς μὲ συνοδεία κιθάρας ἢ λύρας», γράφει, «τότε δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ σὲ κατακρίνῃ, γιατί μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μιμεῖσαι μόνο τὸν δίκαιο κι ἀγαπημένο τοῦ Θεοῦ βασιλέα τῶν Ἑβραίων».

Στὴν προσπάθεια ν' ἀπαλλαγῇ τὸ ἄσμα τῆς λατρείας ἀπὸ ἐντατικὴ ἐξωτερικευση ἀνήκει κι ἡ ἀπαγόρευση τοῦ χοροῦ τῆς λατρείας, ποὺ ἄλλοτε τὸν εἶχαν μεταχειρισθῇ ὄχι μόνο σὰν κυκλικὸ χορὸ γύρω σ' ἕνα θεὸ μὲ τὴ μορφὴ ζώου, λ.χ. τοῦ χρυσοῦ μόσχου, παρὰ καὶ σὰν χορὸ τοῦ Δαβὶδ μπροστὰ στὸ κenoτάφιο, στὸ βωμό, σὰν παράσταση τοῦ θριαμβευτικοῦ ὕμνου ἀφοῦ πέρρασαν τὴν Ἐρυθρὰ θάλασσα, καὶ σὲ ἄλλες περιστάσεις. Μὲ τὸν παραμερισμὸ τοῦ χοροῦ ἀπὸ τὴ λατρεία σχετίζεται καὶ τὸ γεγονὸς, πὼς ἡ ἑβραϊκὴ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση ἐξελίχθηκε σὲ καθαρὸ πεζὸ λόγο, ἐνῶ πρὶν ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ρυθμικὰ διαμορφωμένους στίχους.

Ἄλλα εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα στὴν ἐξέλιξη ὑπῆρξαν ὁ περιορισμὸς στὴν αὐστηρὴ μονοφωνία, ποὺ στὸν χριστιανισμὸ θεωρήθηκε σύμβολο τῆς ὁμογνωμοσύνης, τῆς ὁμοφωνίας (unanimitas), καθὼς κι ὁ αὐστηρὸς ἀποκλεισμὸς τῆς γυναίκας ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα στὴν ἐκκλησία. Γιὰ τὰ ἰδιαίτερα μαθήματα τραγουδιοῦ στὸ σπῖτι, ὁ Ἰερώνυμος συνιστοῦσε νὰ μὴ προτιμῇσουν γιὰ διδασκάλισσα καμμιά ὥραία τραγουδίστρια μὲ γυμνασμένη φωνή, παρὰ μιὰ σοβαρὴ ἀνύπαντρη σὲ προχωρημένη ἡλικία, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ διδάξῃ στὴ μαθήτριά νὰ τραγουδᾷ τίς προσευχὰς ἀπὸ τὸ προσευχητάριο. «Πρέπει νὰ προτιμοῦν παιδαγωγό», γράφει, «ὄχι στολισμένη κι

ώραία, πού μέ γλυκεῖα φωνή θά τραγουδᾷ γλυκὰ τραγούδια, παρά γρηά, ὠ-  
χρή, κακοντυμένη καί κατσουφιασμένη. Νά διαλέγουν... ἀνύπαντρη σέ με-  
γάλη ἡλικία, πού θά τῆς διδάξῃ καί θά τή συνηθίσῃ νά προστρέχῃ τῇ νύχτα  
στούς λόγους καί στούς ψαλμούς, τὸ πρωὶ νά ψάλλῃ ὕμνους, καί τὴν τρίτη,  
ἔκτη, καί ἐνάτη ὥρα νά στέκεται στὴ γραμμὴ σὰν πολεμίστρια τοῦ Χριστοῦ».

Τελικὰ ὁμως καὶ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα τὸ ἴδιο ἄρχισε ν' ἀμφισβητῆται.  
Βέβαια ἡ συναγωγὴ κι ἡ καθολικὴ Ἐκκλησία διατήρησαν στὴ Θεῖα Λει-  
τουργία τὸ λειτουργικὸ ἄσμα, πού εἶχε ἐπικρατήσῃ, - (στὴ θέση του ἡ εὐ-  
αγγελικὴ Ἐκκλησία ἐναλλάσσει τὸν ἐκφωνούμενο λόγο μέ τὸ κοινὸ ἄσμα  
ὄλων τῶν πιστῶν) - ὁμως τὸν κανόνα, νά ψάλλουν μ' ἐσωτερικότητα (*intus  
canere*) ἢ μέ τὴν καρδιά κι ὄχι μέ τὸ στόμα (*corde, non ore*), μερικοὶ τὸν ἐρ-  
μήνευσαν, πὼς ὑποδεικνύει κάτι σὰν ἓνα ὁλότελα ἄφωνο, βουβὸ ἄσμα. "Αλ-  
λοι πίστευαν, πὼς μόνο ὁ ἰδιαιτερός τόνος στὴν ἀνάγνωση κι ὁ ἐκφωνητι-  
κὸς τρόπος στὴν ψαλμωδία ἀνταποκρίνεται στοῦ πνεύματος καί στὴ λέξη τῆς  
Ἐκκλησίας, ἐνῶ κάθε μελωδικὰ καί μουσικὰ ὁλοκληρωμένο ἄσμα σημαίνει  
ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια, τὴν αὐστηρὴ ἰδέα τῆς θρησκείας.  
Τὸν τέταρτο αἰῶνα, σὲ μιὰ διδακτικὴ συνομιλία, κάποιος μαθητευόμενος  
τοῦ γηραιοῦ ἡγουμένου Πάμπο παραπονιέται, πὼς θαύμασε στὴν Ἀλεξάν-  
δρεια, στὴ μεγάλη πόλῃ, τίς χορωδίες στὴν ἐκκλησία, καί πὼς εἶναι πολὺ  
λυπημένος, πού κι οἱ μοναχοὶ στὴν ἔρημο δὲν τραγουδοῦν κανόνες καί τρο-  
πάρια. Τότε ὁ γηραιὸς ἡγούμενος τοῦ λέει: «Ἀλλοίμονο σέ μᾶς, παιδί μου,  
πού ἤλθαν ἡμέρες, ὅποτε οἱ μοναχοὶ ἐγκαταλείπουν τὴ στέρεα καί δυνατὴ  
τροφὴ, πού μᾶς παρέχει τὸ Ἅγιο Πνεῦμα, κι ἐπιδίδονται σὲ λυρικά τραγού-  
δια καί στὴν τέχνη τοῦ ἤχου... Οἱ μοναχοὶ ὁμως δὲν ἀποσύρθηκαν σ' αὐτὴ  
τὴν ἔρημο, γιὰ νὰ ἐμφανίζονται ὑπεροπτικοὶ μπρὸς στοῦ Θεοῦ, νὰ ψάλλουν με-  
λωδίες, νὰ τραγουδοῦν ρυθμικά καί μέ μουσικὴ τέχνη, νὰ κτυποῦν τὰ χέρια  
τους, καί νὰ κινοῦν τὰ πόδια τους σὲ βηματισμοὺς χοροῦ. Ὁχι, ὀφείλουμε  
μέ φόβο καί μέ τρόμο, μέ δάκρυα καί μέ στεναγμούς, εὐσεβεῖς καί μετανοη-  
μένοι, μέ φωνὴ γεμάτη μετριοπάθεια καί ταπεινοφροσύνη νὰ προφέρουμε  
τίς προσευχὰς μας στοῦ Θεοῦ». Μιὰ παρόμοια ριζικὴ διαφωνία, ὄχι ὁμως ἀνά-  
μεσα σὲ δυὸ πρόσωπα, παρά μέ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του, ἐκφράζει στίς «Ὁμο-  
λογίες» του (Χ, 33) ὁ Αὐγουστίνος. Κάποτε εὐχεται, ὅλη αὐτὴ ἡ ὥραία μελω-  
δικότητα ν' ἀπαγορευθῇ στὴν ἐκκλησία· σκέπτεται ὁμως πάλι πόσο ἡ μελω-  
δία τὸν συγκινοῦσε ψυχικά καί τὸν συντάραζε, καί μέ τὸν τρόπο αὐτὸ συν-  
τελοῦσε τὸ περιεχόμενο τῶν προσευχῶν νὰ ἐπιδρᾷ ὅλο καί πιὸ ἐμφαντικά  
στον ψυχικὸ κόσμον του.



## Ο ΝΑΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΝΑΓΩΓΗ

Είναι χαρακτηριστικό πόσο πολύ περισσότερες είναι οι μαρτυρίες για τη μουσική στην Παλαιά Διαθήκη και πόσο λιγότερες στη Νέα. Οι μαρτυρίες αυτές συμπληρώνονται με πλούσιες παραδόσεις για το αρχαϊκό λειτουργικό ᾄσμα της συναγωγής, κι ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ὄσες προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἰεμένη, τὴν Περσία καὶ τὴν Μεσοποταμία, γιατί, χωρίς ἄλλο, στὰ παλαιότερα στρώματά τους πρέπει νὰ ἔχη διασωθῇ μιὰ κοινὴ κληρονομία, πρὶν ἀπὸ τὴ βαβυλωνιακὴ ἐξορία. Οἱ παραδόσεις αὐτὲς ἔχουν συγκεντρωθῇ στὸ Φωνογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἱερουσαλὴμ, καὶ παρέχουν δυνατότητες γιὰ γόνιμες συγκριτικὲς μελέτες καὶ ἐρευνες. Ἀποτελοῦν μιὰ ἐξαιρετικῆς σημασίας πηγή, τόσο γιὰ τὴν ἀρχαία ἰουδαϊκὴ μουσικὴ, ὅσο καὶ γιὰ τὶς πηγὲς καὶ τὶς πρῶτες ἀρχὲς τῆς χριστιανικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Οἱ μελωδίες, ποὺ περιλαμβάνονται στὸ Φωνογραφικὸ Ἀρχεῖο, μᾶς παρέχουν τὴ δυνατότητα ν' ἀντιληφθοῦμε τὸν ἀρχαϊκὸ ρυθμὸ τοῦ πεζοῦ λόγου· διαφέρει τόσο ἀπὸ τὸν συνηθισμένον τρόπο, ποὺ μ' αὐτὸν ἐκτελοῦμε σήμερα τὸ Γρηγοριανὸ ᾄσμα, ὅσο κι ἀπὸ τὸν μετρημένον κι ὁμοιόμορφα παλλόμενον ρυθμὸ. Οἱ μελωδίες ἀποτελοῦνται ἀπὸ τυπικὰ θέματα, ὅπου διαστήματα μὲ μικρὲς προεξοχές, βασικὰ σημεῖα, καὶ πτώσεις παρέχουν ὅλα μαζί μιὰ ρυθμικὴ μορφή. Βραχύτεροι καὶ μακρότεροι ἤχοι ἐναλλάσσονται, χωρίς ὅμως νὰ διαμορφώνουν τόσο ἀκριβεῖς ἀριθμητικὲς σχέσεις, ὅπως περὶ τοῦ ἡ ἐναλλαγῇ ἀπὸ ἡμισυ καὶ τέταρτο σ' ἓνα μέτρο τριῶν τετάρτων. Τραγουδοῦν μιὰ σειρά ἀπὸ βραχεῖς φθόγγους σὰν ἀπαρχὴ γιὰ νὰ φθάσουν σ' ἓνα μακρότερον ἤχο, ἢ ἐπαναλαμβάνουν ἓνα περιστρεφόμενο θέμα δυὸ καὶ τρεῖς φορές, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δυναμώνει ἡ μουσικὴ ἐνταση, ποὺ ὠθεῖ στὴ λύση. Τέτοιες μουσικὲς κινήσεις τῆς φωνῆς διαμορφώνουν τὸν δυναμικὸ ρυθμὸ τοῦ πεζοῦ λόγου στὶς λεπτομέρειες, κι ἡ σχέση τους μεταξὺ τους εἶναι ρυθμικὴ στὸ σύνολο. Ἡ διαδοχὴ τῶν ἰσχυρῶν θέσεων σὲ καθένα ἀπὸ τὰ δυὸ ἡμιστίχια τῆς ψαλμωδίας εἶναι ἐλεύθερη, ὅχι ὅμως καὶ ἄμορφη. Συχνὰ περιλαμβάνει κάθε ἡμιστίχιο δυὸ ἢ τρεῖς ἰσχυρὲς θέσεις, κι ἡ διαδοχὴ αὐτὴ, τὸ ἴδιο ὅπως κι ἡ διαδοχὴ τῶν ἰσχυρῶν θέσεων στὴ μείζονα πρόταση καὶ στὴν ἀπόδοση κάποιου ἔρρυθμου τραγουδιοῦ, τραγουδιέται κι ἀκούεται σὰν μορφή σὲ κίνηση.

Κι ἄλλα στοιχεῖα ἀκόμα ἀρχαϊκῶν μελωδιῶν λατρείας διακρίνονται παραστατικὰ στὶς μελωδίες αὐτὲς, ὅπως ἡ προσαρμογὴ πολλῶν κειμένων μὲ διαφορὸ ἀριθμὸ συλλαβῶν σὲ λίγους μελωδικοὺς τύπους, καὶ μαζί ἡ ἐλεύθερη τροποποίησις αὐτῶν τῶν μὲ πολλοὺς στίχους προτύπων, κι ἡ ἐναλλασσόμενη ταξινόμησις σὲ ὁμάδες μικρῶν ὁραίων φράσεων. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ ἀρχαῖο ᾄσμα τῆς ἱεροτελεστίας στὴ συναγωγὴ διαφύλαξε διαφορὲς συνήθειες στὴν ἐκτέλεση καὶ στὴν κατανομή τῶν ψαλμῶν ἀνάμεσα σ' ὅσους συν-

έπρατταν στην Ιεροτελεστία, καθώς μᾶς παραδίδουν ἡ Βίβλος, τὸ Ταλμούδ, ὁ Φίλων, καὶ ἄλλες μαρτυρίες: ἐναλλάσσονταν καὶ μοιράζονταν οἱ ψαλμοὶ πότε στοὺς μονωδοὺς καὶ πότε σ' ἐκείνους ποὺ συνέπρατταν, Ἀλληλουία ἀκολουθοῦσαν ὕστερα ἀπὸ κάθε ἡμιστίχιο, ἔπειτα οἱ ψαλμοὶ ψάλλονταν πότε ἀπὸ τὸ ἓνα ἡμισυ τοῦ χοροῦ καὶ πότε ἀπὸ τὸ ἄλλο, καὶ τέλος ψαλμοὶ μὲ στίχους ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ἢ μὲ καταληκτικούς στίχους ψάλλονταν ἀπὸ τὴν ὁλότητα τῶν πιστῶν.

Ἡ μορφή τῶν ψαλμῶν συγγενεῦει μὲ τὴ μεσοποταμιακὴ καὶ τὴ φοινικικὴ ποίηση, καθὼς καὶ τὴν ποίηση τῆς Χαναάν, ποὺ δείγματά τους ἔχουν βρεθῇ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ γύρω στὰ 1400 π.Χ., κι ἡ συγγένεια αὐτὴ ὑποδεικνύει, πὼς θὰ ὑπῆρχαν συναρτήσεις κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μουσικῆς. Οἱ Ἑβραῖοι, στὸ διάστημα τῆς πολύχρονης καὶ πολυτάραχης ἱστορίας τους, μὲ τίς τόσες ἐναλλαγές, παρέλαβαν πολλὰ στοιχεῖα πολιτισμοῦ ἀπὸ τοὺς γειτονικούς λαοὺς γύρω τους. Τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα π.Χ., τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξῆσαν σχεδὸν νομαδικὰ στὴ Χαναάν, ἀφοῦ ὑποδούλωσαν ἐκεῖ ἓνα πλούσιο πολιτισμὸ μὲ ὀργανωμένες πόλεις, κατόπι στὴ βαβυλωνιακὴ ἐξορία, ἀργότερα στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ, ὅταν παρέλαβαν ἀπὸ τοὺς Ἑλλήνας διάφορα ἐλληνικὰ μουσικὰ ὄργανα, κι ὁ Ἡρώδης ὁ μέγας μεταχειρίσθηκε Ἑλλήνας μονωδοὺς. Μὲ τὴν ἀδιάκοπη ὁμῶς προσπάθειά τους νὰ ξεχωρίζουν καὶ νὰ διακρίνονται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸν γύρω τους κόσμο, κι ἀκόμα νὰ ξεκαθαρίζουν τίς ξένες ἐπιδράσεις, διαμορφώθηκε κι ἀναπτύχθηκε ἡ ἱσραηλιτικὴ ὑπόσταση μὲ τὸ μεγαλεῖο τῆς καὶ τὴν τραγικότητά της. Τὸ τραγοῦδι συνέβαλε κι αὐτὸ γιὰ νὰ διαπλάσουν τὸν θρησκευτικὸ κι ἐθνικὸ χαρακτήρα τους, καὶ μαζὶ ν' ἀποκτήσουν συνείδηση τῶν στοιχείων του. Τὰ θριαμβευτικὰ ᾄσματα τῆς Μιριάμ, τῆς Δεββώρα, τῆς Ἰουδίθ ἢ οἱ θρήνοι τοῦ Δαβὶδ γιὰ τὸν Σαοὺλ καὶ τὸν Ἰωνάθαν ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ δείγματα.

Ἡ μεταβολὴ τώρα στὴ νέα πνευματικότητα ἐμφανίζεται στὴ διαφορὰ ποὺ διακρίνει τοὺς παλαιοὺς ἀπὸ τοὺς νεώτερους προφῆτας. Οἱ παλαιοὶ εἶχαν πάντα μαζὶ τους μουσικὰ ὄργανα, κι ἐμπνέονταν ἀπὸ τὴ μουσικὴ, καὶ πολλὰς φορές μὲ τὴ μουσικὴ ἔφθαναν σ' ἔκσταση. Ἀντίθετα οἱ νεώτεροι, στὴν προσπάθειά τους νὰ συνεχίσουν τὸν ἀγῶνα τοῦ Μωϋσῆ ἐνάντια στὸν Ἀαρών, ἀγωνίζονταν γιὰ καθαρὴ πνευματικὴ πίστη πρὸς τὸ Θεό, κι ἀποπνευματοποίηση τῆς ἱεροτελεστίας. Ἐτσι ὁ προφῆτης Ἡλίας χλευάζει τοὺς Φοίνικας ἱερεῖς, ποὺ μὲ τὰ ἀρχαῖα ἔθιμά τους, καὶ τὰ μεγαλόφωνα ᾄσματά τους καὶ τίς ἐπικλίσεις τους, ἀποτείνονταν στὸ Θεό, σάνα κι ἑκεῖνος ἀκούει μὲ τὸν τρόπο ποὺ κι οἱ ἄνθρωποι ἀκούουν.

Καὶ στὴν περιοχὴ τῆς κοσμικῆς μουσικῆς, οἱ προφῆται, καθὼς κι οἱ διάδοχοί τους, ἐκφράσθηκαν μ' αὐστηρὰ κριτικὸ πνεῦμα, ὅπως λ.χ. ὁ Ἡσαίας στιγματίζει τὰ πλούσια τότε συμπόσια μὲ μουσικὴ, ὅπου μετεῖχαν πολλὰ ὀρ-

γανα. Ἡ αὐστηρή ὁμως αὐτὴ κριτικὴ τῆς μουσικῆς τῶν πόλεων δὲν σήμαινε διόλου, πὼς οἱ ἐπικριταὶ συμπαθοῦσαν τυχόν ὁ,τι ὁ ἀρχαῖος λαὸς τῆς ὑπαίθρου πραγματοποιοῦσε στὴν περιοχὴ τῆς μουσικῆς. Στὴν παλαιότερη ἐποχὴ τοῦ Ἰσραὴλ, χωρικοί, ποιμένες, κι ἰδιαίτερα γυναῖκες, μὲ τραγοῦδια χοροῦ ποὺ τὰ συνόδευαν μὲ μικρὰ χειροτύμπανα ἢ καὶ μὲ ἄλλα μεγάλα τὸμπανα, ἀντιπροσώπευαν τὸ τραγοῦδι καὶ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ στὸ σύνολό της. Ἡ νέα ἐξέλιξη ὁμως τώρα ἀπέβλεπε ν' ἀπαλλάξη τὴ διαδοχὴ τῶν ἐορτῶν, ποὺ ἐόρταζαν οἱ χωρικοὶ κάθε χρόνο, ἀπὸ τὴ σχέση τους μὲ τὶς ἀγροτικὲς ἐργασίες καὶ τὶς ἀγροτικὲς συνήθειες, καὶ νὰ ἐπιβάλλῃ στὴν ἰουδαϊκὴ ζωὴ τελετουργικὰ καθήκοντα κι ὑποχρεώσεις σχετικὲς μὲ τὴ θρησκεία. Ἦταν ὁμως αὐτὸ πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ τὸ ἐπιτύχῃ καὶ νὰ τὸ ἐφαρμόσῃ στὴν ὑπαίθρο, παρὰ στὶς πόλεις. Ἐκεῖνος ποὺ μελετοῦσε τὴν Ἀγία Γραφὴ σχημάτιζε τὴ γνώμη, πὼς ὁ λαὸς «δὲν ξέρει τίποτε ἄλλο, παρὰ μόνο γιὰ τὰ κοπάδια του νὰ μιλά», καὶ σιγὰ - σιγὰ ἤλθε ἐποχὴ, ποὺ οἱ αὐστηροὶ Ἰουδαῖοι καὶ Χριστιανοὶ τὸν ἄθωο λαὸ τῆς ὑπαίθρου, τὸν ἀφοσιωμένο στὰ παλαιὰ ἔθιμα καὶ στὶς παλαιὲς συνήθειες, τὸν χαρακτήριζαν εἰδωλολάτρη. Οἱ μεταρρυθμισταὶ ὁμως πολεμοῦσαν τὴ μουσικὴ ζωὴ τῶν πόλεων, ὅπου συνέπρατταν ἡ ἀφρόκρεμα κι ἡ πολυτέλεια ἀπὸ πολιτισμούς, ποὺ εἶχαν καλλιεργήσει τὸ ὄρατο. Ἔστρεφαν τὶς ἐπιθέσεις τους σὲ αὐλικὲς μορφὲς τῆς ζωῆς (ὅπως στὴν περίπτωσι τῆς Σαλώμης) καὶ σ' εὐγενικὲς κι εἰδικευμένες μουσικὲς ἐκδηλώσεις σὲ κοσμοπολιτικὸ ἐπίπεδο, σύμφωνα μὲ τὸ πρότυπο τῶν μεγάλων πόλεων τῆς Συρίας, ὅπως ἡ Σιδὼν καὶ ἡ Τύρος. Κι ὁμως οἱ ἴδιοι ὑπῆρξαν, ὅπως κι οἱ χριστιανοὶ στὶς πρῶτες ἑκατονταετηρίδες, κάτοικοι πόλεων, κι ἀνήκαν σὲ κοινωνικὲς τάξεις πόλεων.

Καὶ τὰ ἄτομα ἀκόμα κι οἱ αἰρέσεις, ποὺ ἀποσύρονταν στὴν ἔρημο, ὅπως ὁ Ἰωάννης ὁ βαπτιστὴς κι οἱ μαθηταὶ του ἢ ἡ συγγενικὴ πρὸς αὐτοὺς Κοινότητα Κούμραμ, ἦταν ὁλότελα ξένοι πρὸς τὸν πραγματικὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου. Ἐπειδὴ ὁμως ἀπομακρύνονταν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη θρησκεία κι ἀπὸ τὴ μεγαλούπολη Ἱερουσαλὴμ, τὴν ἄβη, ὅπως τὴ θεωροῦσαν, μὲ τὴν ἀπόφασή τους συντελοῦσαν νὰ ἐπισπευσθῇ ἡ ἀποκέντρωση, ποὺ ἄρχισε μὲ τὴν καταστροφὴ τοῦ δευτέρου Ναοῦ. Ἡ ἡχητικὰ περίφημη μουσικὴ τοῦ Ναοῦ, ἡ καθιερωμένη ἀπὸ τὸ μουσικὸ βασιλεῖα Δαβὶδ κι ἀπὸ τὸ διάδοχό του, τὸν Σολομώντα, ποὺ τόσο ἀγαποῦσε τὴ μεγαλοπρέπεια, ὑπῆρξε τὸ ἐπίκεντρο τῆς μουσικῆς τὴν ἐποχὴ τῆς μοναρχίας. Τώρα ὁμως, μὲ τὴν κατάργησι τῆς αἰσθησιακῆς μουσικῆς καὶ μὲ τὴν ἀπλοποίηση τῶν τελετουργικῶν ψαλμῶν στὴν ἱεροτελεστία, ἐξαφανίζονταν ἡ παλαιὰ περίφημη μουσικὴ τοῦ Ναοῦ, καὶ μαζί τὸ γεμάτο πραγματικὴ ὕψηλὴ ἔννοια καὶ συνειδησιὴ Κέντρο τῆς Ἱερουσαλὴμ, γιὰ χάρι κάποιου φανταστικοῦ πνευματικοῦ ναοῦ καὶ τῆς μουσικῆς του. Τὸ ἀπλὸ καὶ λιτὸ ἄσμα στὴ συναγωγὴ καὶ στὴν οἰκογενειακὴ περιοχὴ

δὲν συνέχισε στὸ σύνολο τῆ μουσικῆ, ὅπως αὐτὴ εἶχε ἀναπτυχθῇ στὸν πραγματικὸ Ναό, παρὰ μόνο ἓνα βασικὸ στρώμα τῆς πολυποίκιλης ἐκείνης τέχνης, κι ἐξελίσσονταν πιά σύμφωνα μὲ τὸ νέο πνεῦμα. Τὴν ἐποχὴ τῆς μουσικῆς τοῦ μεγάλου Ἰσραηλιτικοῦ Ναοῦ ἀκολούθησε ἡ ἐποχὴ, ὅπου καθιερώθηκε τὸ νέο τελετουργικὸ ἄσμα τῆς συναγωγῆς, κι ἡ ἐποχὴ αὐτὴ ἄρχισε τὸν πρῶτο αἰῶνα μ.Χ..

#### ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΚΙ ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΜΟΥ

Ὁ Χριστιανισμὸς ὑπῆρξε ἀρχικὰ μιὰ κίνησις στὴν περιοχὴ τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ. Ἔτσι ἡ χριστιανικὴ Θεία Λειτουργία καθὼς καὶ τὸ λειτουργικὸ ἄσμα προήλθε ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκὴ ἱεροτελεστία καὶ τὴ μουσικὴ τῆς, καὶ μάλιστα ὄχι ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ τέχνη τοῦ Ναοῦ τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ τῆ δικῆς τῆς ἰδιορρυθμίας, παρὰ ἀπὸ τὴν πράξι τῶν ἀρχαρίων μεταρρυθμιστῶν, ὅπως τώρα μὲ διάφορες τροποποιήσεις, καὶ εἰδικὰ στὴν ἐπαρχία, συνηθίζονταν. Ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκὴ ἱεροτελεστία κατάγονταν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, οἱ προσευχές, οἱ ψαλλομένοι, καὶ ἄλλοι βιβλικοὶ ὕμνοι, καθὼς καὶ μερικὲς τυπικὲς μορφές, ποὺ ψάλλονταν ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν πιστῶν στὴν ἐκκλησία, ὅπως τὸ Ἀλληλούϊα, τὸ Ἀμήν, καὶ ὁ Τρισάγιος. Μὲ τὰ κείμενα καὶ τὶς τυπικὲς μορφές, οἱ χριστιανοὶ θὰ παρέλαβαν καὶ τὶς μελωδίαις ποὺ τὰ συνόδευαν, κι οἱ μελωδίαις αὐτές, μὲ τὴ μετάδοσή τους ἀπὸ κοινότητα σὲ κοινότητα, θὰ μεταφέρθηκαν ἔξω ἀπὸ τὴν Παλαιστίνη, τὸ λιγώτερο οἱ μὴ συνδυασμένες ἄμεσα μὲ τὴν περιοχὴ, ποὺ μὲ τὴν ἀρχέτυπη ἀπλότητά τους εἶχαν ἤδη διαδοθῇ παντοῦ ἢ μπορούσαν νὰ διαδοθοῦν παντοῦ. Εἶναι βέβαιον, πὼς στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου ὑπῆρχαν τέτοιοι ἀπλοὶ τύποι μελωδιῶν, καὶ τὴν πληροφορία μᾶς παρέχει κατηγορηματικὰ ὁ Ἡρόδοτος. Οἱ Α. Ζ. Ἰντελζον — (Α. Ζ. Idelsohn), Ἐρικ Βέρνερ — (Eric Werner) καὶ ἄλλοι εἰδικοὶ βεβαίωσαν, πὼς ἀνάμεσα στὰ γρηγοριανὰ, ἄρμενικὰ, καὶ ἄλλα χριστιανικὰ λειτουργικὰ ἄσματα καθὼς καὶ στὰ ἄσματα τῆς συναγωγῆς ὑπάρχουν μελωδικοὶ ταυτισμοί. Χωρὶς ἄλλο μὲ τὰ ἱερὰ κείμενα οἱ χριστιανοὶ θὰ παρέλαβαν καὶ θὰ διαφύλαξαν καὶ συμπλέγματα ἀπὸ διάφορους μελωδικοὺς τύπους, καθὼς καὶ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ ὕφος, κι ἰδιαίτερα κανόνες ψαλμωδίας κι ὁδηγίες, πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκφωνηθοῦν τὰ κείμενα.

Πρὶν ὅμως ἡ Ἐκκλησία ἀποκτήσῃ ἰσχὴ ὑπερεθνικὴ κι ἐπιβάλλῃ ὁρισμένες μελωδίαις γενικὰ ὑποχρεωτικές, ἦταν δυνατό, καὶ θὰ ἔπρεπε, μὲ τὴν ἐξάπλωσι τοῦ Χριστιανισμοῦ, νὰ μεταβάλλεται κι ὁ ἀρχικὸς αὐτὸς θησαυρὸς τῶν μελωδιῶν. Θὰ ἦταν, χωρὶς ἄλλο, μὴ μεθοδικό, ἂν μὲ ἀμοιβαία σύγκρισιν πρὸς τὰ ἄσματα τῆς συναγωγῆς, θὰ βεβαιώναμε καὶ θὰ ὑπολογίζαμε τὴ συσχέτισιν τῶν χριστιανικῶν μελωδιῶν μόνο μ' αὐτά. Θὰ ἦταν περισσότερον ὁρ-



θό να προβοῦμε σέ πολλαπλές συγκρίσεις πρὸς τὶς παραδόσεις ὄλων τῶν περιοχῶν, ὅπου ὁ Χριστιανισμὸς καθιερώθηκε. Μιὰ τέτοια ὁμως ἐργασία δὲν εἶναι διόλου εὐκόλη, γιατί δὲν διαθέτουμε ἄλλες γραπτές πηγές, παρὰ μόνο μερικὲς ἀρχαῖες ἑλληνικὲς μελωδίες. Μ' ὅλ' αὐτά, στὴν εἰδικὴ αὐτὴ περίπτω-  
ση, ἡ συγκριτικὴ ἐρευνα μὲ τὶς λαϊκὲς παραδόσεις παρέχει πολλές ἐλπίδες, ἰδιαίτερα γιατί τὸ λειτουργικὸ ἄσμα τοῦ Χριστιανισμοῦ, στὶς πρῶτες ἑκατον-  
ταετηρίδες, θὰ πρέπει νὰ στηρίζονταν σὲ λαϊκοὺς τύπους, καὶ ὄχι σὲ μελω-  
δικὲς μορφές ἐργῶν τέχνης. Ὅσο ἡ πολλαπλὴ συγκριτικὴ ἐρευνα τῶν μελω-  
δῶν στὴν περιοχὴ αὐτὴ δὲν θὰ ἐξη προοδεύσει, γενικὰ συμπεράσματα γιὰ  
τὴν πρώτη ἀρχὴ τῆς χριστιανικῆς κι ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν ἔχουν  
ἀποδεικτικὴ δύναμη.

Γιὰ τὴ σημαντικὴ συμβολὴ καὶ τοῦ ἑλληνισμοῦ στὴν ἀρχικὴ διαμόρ-  
φωση τῆς χριστιανικῆς ψαλμωδίας συνηγορεῖ τὸ γεγονὸς, πὼς ὁ Χριστιανι-  
σμὸς ἀρχικὰ διαδόθηκε στὶς μεγαλύτερες ἰδιαίτερα πόλεις, καὶ πὼς σ' αὐτές,  
ὅσες μάλιστα ἀποτελοῦσαν τὰ κέντρα τῶν ἱεραποστολῶν, ὅπως ἡ Ἀντιόχεια  
λ.χ., κυριαρχοῦσαν ὁ πολιτισμὸς τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς κι ἡ ἑλληνικὴ  
γλῶσσα. Εἶναι φυσικὸ νὰ παρέλαβε ὁ Χριστιανισμὸς στοιχεῖα ἀπὸ τὶς λα-  
τρεῖες τῶν Μυστηρίων, κείμενα κι ἑλληνικὲς λέξεις, ὅπως τὸ Κύριε κι Εὐ-  
χαριστία, μορφές τέχνης, καὶ ἄλλα (βλ. τὶς εἰκόνες ἀριθ. 2-3). Ἐνα θρησκευ-  
τικὸ ἄσμα στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ μὲ σημειωμένη τὴ μελωδία ἔχει δια-  
σωθῇ σὲ ἀκέραιο τῆς Ὁξυρύγχου στὴν Αἴγυπτο. Ἀνήκει στὸν τρίτο αἰῶνα  
μ. Χ., κι ὁ στίχος, ὅπως ψάλλεται μὲ τὸ τελικὸ Ἀμήν (a h c' c' d' c' / h g a g )  
καὶ μὲ παραλλαγές ἐμφανίζεται στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τέσσερες φορές, ἀντι-  
στοιχεῖ μ' ἓνα τύπο ἐκποδοῦ, ποῦ ἦταν τότε συνηθισμένος.

Ἀπαγορεύσεις τῆς Ἐκκλησίας καὶ κριτικὰ συγγράμματα τῆς ἐποχῆς κα-  
τακρίνουν τοὺς χριστιανούς, καὶ παραπονοῦνται πὼς ἐξακολουθοῦν ἀκόμα  
νὰ τραγουδοῦν εἰδωλολατρικὰ τραγούδια καὶ νὰ τὰ παρεμβάλλουν στὰ θρη-  
σκευτικὰ ἄσματα (λ.χ. ὁ Λέων ὁ IV ἀναφέρει «διαβολικὰ τραγούδια, ποῦ ὁ  
λαὸς συνηθίζει νὰ συνθέτῃ καὶ γιὰ τοὺς νεκρούς» — (carmina diabólica quae su-  
per mortuos vulgus facere solet) ). Κι ὄχι μόνο τὰ τραγούδια τῶν πόλεων, πα-  
ρὰ καὶ τὰ τραγούδια τῆς ὑπαίθρου ἐπέδρασαν μὲ ὅλο καὶ περισσότερὴ δύνα-  
μη, κι ἀντίθετα τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς περιοχῆς συμπληρώνονταν μὲ κείμε-  
να, ποῦ ἀνάγονταν τώρα σὲ χριστιανικὲς ἐννοιες. Γιὰ παράδειγμα θ' ἀναφέ-  
ρω τὸν «γιούμπιλου» — (Jubilus), ἀφοῦ ἤδη ἔκανα λόγο γι' αὐτὸν πρὶν<sup>2</sup>. Μὲ

2. Ὁ Βάλτερ Βιόρα ἀναφέρει πρὶν, πὼς ἡ μορφή ποῦ λατινικὰ ὀνομάζεται «γιούμπι-  
λου», ἀνήκει χωρὶς ἄλλο στοὺς ἀρχαίους χρόνους τοῦ τραγουδιοῦ, καὶ στὴν ἀρχαία, χω-  
ρὶς ἢ μὲ ἐλάχιστες λέξεις, ἀναφώνηση. Συγγραφεῖς τῆς ἀρχαίας καθὼς καὶ τῆς πρώτης χρι-  
στιανικῆς ἐποχῆς τὴν ἀποδίδουν στὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐποχῆς. Ὁ  
Χιλάρριους - (Hilarius von Poitiers) τὸν χαρακτηρίζει «ὁ ποικμενικός κι ἀγροτικός γιούμ-

κανένα τρόπο δὲν πρέπει νὰ παραδεχθοῦμε, πὼς κατάγεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ὅπως ἄλλοτε πίστευσαν. Οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, ποὺ τὸν χαρακτηρίζουν τραγοῦδι χωρὶς κείμενο, ἀναφέρουν ἐπανειλημμένα γιὰ τὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου στὴν περιοχή τους, πὼς τραγουδοῦσε τὸ ἴδιο τραγοῦδι τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας, τοῦ θερισμοῦ, ἢ τῆς βοσκῆς τῶν ζώων, καὶ παραδέχονταν τὴν προχριστιανικὴ σημασία γιὰ τὴ λέξη «γιούμπιλους», ὅπως τὴν ὄρισαν ὁ Σίξτους Πομπέγιους Φέστους — (Sixtus Pompejus Festus) κι ὁ Μάρκος Τερέντιους Βάρρο — (Marcus Terentius Varro) — («Jubilare est rustica voce inclamare» — (τὸ τραγοῦδι «γιούμπιλους» εἶναι ἀναβόηση μὲ φωνὴ ἀγρότου), «Ut qui ritare urbanorum, sic jubulare rusticorum» — (ὅπως ὁ ὀλολυγμός κι ἡ ἐπὶ κλήση εἶναι τῶν κατοίκων τῶν πόλεων, ἔτσι ὁ γιούμπιλους εἶναι τῶν κατοίκων τῆς ὑπαίθρου)). Ὅταν οἱ χωρικοὶ κι οἱ βοσκοὶ ἔγιναν χριστιανοί, τότε σ' ὀρισμένα τραγοῦδια τους προσέθεσαν χριστιανικὲς λέξεις, καὶ μὲ τίς νέες αὐτὲς λέξεις τὰ ὀνόμασαν, ὅμως, χωρὶς ἄλλο, πολὺ σπάνια ἔμαθαν ξένες μελωδίες, γιὰ νὰ τίς τραγουδοῦν ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία. Ἐτσι ἐξηγεῖται λ.χ. ἡ πληροφορία, ποὺ μᾶς διασώζει ὁ Ἰερώνυμος, πὼς οἱ χωρικοὶ, ὅταν ὄργωναν, τραγουδοῦσαν Ἀλληλουῖα. Χωρὶς ἄλλο δὲν τραγουδοῦσαν τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας ἀνατολικὲς μελωδίες, παρὰ κάποιον γιούμπιλους, ὅπως συνήθιζαν νὰ τὸν τραγουδοῦν τὴν ὥρα ποὺ ὄργωναν καὶ πρὶν γίνουν χριστιανοί, κι ὅπως διατηρήθηκε ὡς σήμερα ἀκόμα σὲ ἀπόκεντρες περιοχές. Δὲν τὸν τραγουδοῦσαν ὅμως πιά ἐπάνω σὲ συλλαβὲς ἀπὸ εἰδωλολατρικὸ κείμενο, παρὰ ἐπάνω στὴ λέξη Ἀλληλουῖα.

Ἐνῶ ὅμως πραγματοποιοῦνταν κι ἐξελίσσονταν ὅλες αὐτὲς οἱ παρεμβολὲς κι οἱ ἀντίκτυποι, στὸ κέντρο διαμορφώνονταν καὶ γονιμοποιοῦνταν τὰ ἰδιαίτερα σπέρματα τοῦ Εὐαγγελίου. Ὁ Παῦλος συνιστοῦσε στοὺς Κολοσσαεῖς νὰ καλλιεργοῦν ψαλμούς, ὕμνους, καὶ πνευματικὲς ᾠδές, (ὁσες, χωρὶς ἄλλο, σὲ μιὰ στιγμή ἀπὸ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα χαρίζονταν κι αὐτοσχεδιάζονταν), γιὰ νὰ «ἐνοικῇ» μέσα τους ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ πλούσιος κι ὀλοκληρωμένος, καὶ νὰ τοὺς γίνεταί οἰκεῖος (Κολ. 3, 16). Ὅχι μόνο καθαρότητα παρὰ πληρότητα, ὄχι μόνο ὀρθότητα, παρὰ πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἀγάπη ἀποτελεῖ τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς χριστιανικῆς ᾠδῆς, ἡ ἀγάπη, «ὃ ἐστὶν σύνδεσμος τῆς τελειότητος». Χωρὶς τὴν ἀγάπη αὐτή, κι οἱ πιὸ καλοὶ ἱεροκήρυκες, κι οἱ καλύτεροί ψάλται εἶναι μόνο «χαλκὸς ἡχῶν ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον». Ἐκεῖνοι ποὺ ἀγαποῦν μποροῦν νὰ ψάλουν, εἶπε ἀργότερα ὁ Αὐγουστίνος.

Μὲ τὴν ὀργάνωση καὶ στερέωση τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν πρώτη καθολικὴ ἀρχικὰ Ἐκκλησία, κι ἔπειτα στὴν κρατικὴ καὶ στὴν αὐτοκρατορικὴ Ἐκ-

---

πλους», κι ὁ Αὐγουστίνος ἐξηγεῖ: «τραγουδοῦν ἰδιαίτερα γιούμπιλους, ἐκεῖνοι ποὺ ἐργάζονται σ' ἀγροτικὲς ἐργασίες».

κλησία, από το αρχαίο χριστιανικό λειτουργικό άσμα εξελίχθηκε και γεννήθηκε η «έκκλησιαστική μουσική». Όπως ο ιερείς τώρα με ιδιαίτερη πιά λειτουργική άμφισηση εμφανίζεται στην κοινότητα των πιστών, έτσι από τη λαϊκή μουσική διαφοροποιήθηκε κι απέκτησε την ύπόστασή της η έκκλησιαστική μουσική. Με τον τρόπο αυτό απομακρύνθηκε απ' όλες τις πρώτες αρχές της, που είχε κοινές στα πρώτα βήματά της με το τελετουργικό άσμα της συναγωγής. Κι επειδή εξελίχθηκε σε μία ιερή τέχνη για μεγάλες κι αρχιερατικές Λειτουργίες, απέκτησε τελικά τα ίδια ουσιαστικά χαρακτηριστικά, που είχε κάποτε η μουσική στο Ναό της Ιερουσαλήμ.

#### ΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΑΣΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Όταν ο Χριστιανισμός επέτυχε να διαδοθῇ στην περιοχή της Μεσογείου, ἡ Ἀνατολή καὶ ἡ Δύση ἦταν ἔνωμένες με ἰσχυρές συναρτήσεις στην περιοχή τοῦ πολιτισμοῦ, τῆς γλώσσας καὶ τῆς πολιτείας. Ἡ ἐνότητα ὅμως αὐτή, στὶς ἑκατονταετηρίδες ποὺ ἐπακολούθησαν, διασπάσθηκε. Μερικοὶ βασικοὶ σταθμοὶ στὴ νέα εξέλιξη ὑπῆρξαν ἡ διαμόρφωση κι ἡ ἀνάπτυξη τῆς λατινικῆς γλώσσας τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν δεῦτερο αἰώνα, ἡ διαίρεση τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας στὰ 395, ἡ ἐπέκταση τοῦ Ἰσλαμισμοῦ ἀπὸ τὸν ἑβδόμο αἰώνα, ἡ στέψη τοῦ Καραόλου τοῦ Μεγάλου σὲ αὐτοκράτορα στὰ 800, καὶ τὸ σχίσμα τοῦ 1054, ὁπότε διέκοψαν τὶς σχέσεις τοὺς ἡ ρωμαϊκὴ Καθολικὴ Ἐκκλησία κι ἡ Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία. Μετὰ τὴν εξέλιξη τοῦ διαχωρισμοῦ αὐτοῦ, διασπάσθηκε καὶ ἡ ἐνότητα στὴ μουσικὴ τῆς Θείας Λειτουργίας.

Στὴ Δύση συνεχίσθηκε ἡ εξέλιξη, ποὺ ὁδήγησε στὴν εἰδικὴ διαμόρφωση τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Στὴν Ἀνατολή, ἀφοῦ ὁ Χριστιανισμός ἐπέτυχε ἀρχικὰ νὰ ἐπεκταθῇ πρὸς τὴν ἀσιατικὴν περιοχή καὶ στὰ βόρεια τῆς Ἀφρικῆς, ἀναγκάσθηκε κατόπι νὰ περιορισθῇ, γιατί στὶς περιοχὲς αὐτὲς κυριάρχησε ὁ Ἰσλαμισμός. Ἀρχικὰ ὅμως, στὴ μεγάλη ἐποχὴ τῶν συριακῶν ὕμνων καὶ τῆς ἀκμῆς τοῦ Βυζαντίου, ἡ ἀνατολικὴ Ἐκκλησία, καὶ στὴν ὀργάνωση τῆς Λειτουργίας καὶ στὴ μουσικὴ, ἦταν σὲ πολλὰ σημεῖα ἀνώτερη ἀπὸ τὴ δυτικὴ Ἐκκλησία· καὶ μετὰ τὴν ἀνωτερότητα αὐτὴ ἰσχυρὰ ἐπέδρασε καὶ στὴ λειτουργικὴ μουσικὴ στὴ Δύση. Ἔτσι ἡ ἔρευνα κι ἡ μελέτη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς θὰ εἶχε πολλὰ νὰ μᾶς διδάξῃ καὶ γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τῆς δυτικῆς Εὐρώπης.

Τὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἐνέχουν σημασία καὶ γιὰ ἕνα ἄλλο ἀκόμα λόγο· γιατί στὴν ἀνατολικὴ Ἐκκλησία δημιουργήθηκε μεγαλύτερη ποικιλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, μετὰ αὐτοδύναμη ἀξία σὲ κάθε ἐκδήλω-

σή της, και με ανεξάρτητα χαρακτηριστικά στο μελωδικό πλούτο της. 'Ενώ στη Δύση, από την εποχή του Καρόλου του μεγάλου, το Γρηγοριανό άσμα καθιερώθηκε σαν γενικά υποχρεωτικό, στην 'Ανατολή συνυπήρξαν ό ένας κοντά στον άλλο διάφοροι θησαυροί μελωδιών με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά. Μ' όλα λ.χ. που ή λειτουργική μουσική της ρωσικής 'Εκκλησίας, και στα κείμενα και στην όρολογία της, κατάγεται από τό βυζαντινό εκκλησιαστικό άσμα, εμφανίζει μιάν δλωσ διόλου άλλη παράδοση στους θησαυρούς των μελωδιών της.

Τό λειτουργικό τέλος άσμα της ανατολικής 'Εκκλησίας αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την παγκόσμια ιστορία της μουσικής, όχι μόνο γιατί αποτελεί άνεκτίμητη πηγή για τις κοινές ρίζες και τις πρώτες άρχές κάθε χριστιανικής μουσικής. Τό γεγονός πώς δέν άπαντά μόνο σε αναξάντλητες γραπτές πηγές, όπως τό Γρηγοριανό άσμα, παρά και σε ζωντανές προφορικές παραδόσεις, που διατήρησαν στοιχεία από τά χαρακτηριστικά της άρχαίας εποχής, επιτείνει τη σημασία του. Προχριστιανικά στοιχεία παραμένουν ζωντανά στους Κόπτας και στους Αιθίοπας χριστιανούς. 'Ανάμεσα στα διάφορα ήχητικά όργανα, που συνοδεύουν έδώ τό λειτουργικό άσμα στη Θεία Λειτουργία, άνήκουν μικροί κώδωνες και σείστρα· κι αυτά άνάγονται σ' άρχαία αιγυπτιακά όργανα. Στην άνατολική 'Εκκλησία της Συρίας και της 'Αρμενίας, καθώς και σε άλλες άνατολικές 'Εκκλησίες, διατηρήθηκε ζωντανός ό ρυθμός εκείνος του πεζού λόγου, που συναντήσαμε και στο τελετουργικό άσμα της συναγωγής. Διαφορές άνάμεσα σε μακρές και βραχείες άξίες σημειώνονται και με τη γραφή, λ.χ. στην άρμενική σημειογραφία. Στις νεοελληνικές παραδόσεις των βυζαντινών λειτουργικών ύμνων, για ν' άναφέρουμε ένα παράδειγμα, λείπει άνάμεσα σ' άλλα ή άρχή, που σύμφωνα μ' αυτή ένσωματώνονται στη μελωδία οί συλλαβές. Την άρχή αυτή πρέπει νά τη διακρίνουμε από την έλεύθερη συμπλήρωση της άτονής συλλαβής, καθώς κι από την συμπύκνωση και την όρθολογική ύποδιαίρεση των ρυθμικών άξιών. Όταν σε κάποιο ύμνο ένας στίχος έχει περισσότερες συλλαβές από τόν προηγούμενο, τότε τά τέταρτα δέν ύποδιαιρούνται σε δυό όγδοα ή σε τρίηχα, παρά εισάγονται και άλλα τέταρτα που παρεμβάλλονται στο γενικό ρυθμό, χωρίς αυτό και νά καταργή τό γενικό ρυθμό. 'Η ένσωμάτωση ή κι ή άφαίρεση συλλαβών ανταποκρίνεται στη δυνατότητα για έλαστική διαστολή και σύντμηση, που ένυπάρχει στη γενική ρυθμική μορφή.

'Η μουσική της Βυζαντινής Αύτοκρατορίας μετέφε με ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια στην αύλική τελετουργία και στην εκκλησιαστική ιεροτελεστία και μαζί στην όλη ιερή λαμπρότητα της Αύτοκρατορίας, όπου έξακολουθούσε νά παραμένη ζωντανό κάτι από τά θεία βασίλεια των άρχαϊκών πολιτισμών. Και σε αντίθεση προς την κρατική εκκλησιαστική όργάνωση ύπέρ-



χαν οί μοναστηριακές κοινότητες, όπου ή γαλήνη κι ή άταραξία πού έπικρατοϋσε συνέχιζε την κληρονομία της Στοάς.

Κυριαρχεί τελικά ή παράδοση στη βυζαντινή μουσική, κι ή κυριαρχία αυτή έκδηλώνεται ιδιαίτερα με τό άξίωμα, πώς δέν έπρεπε νά δημιουργοϋν νέες μελωδίες, παρά τύπους, πού υποδιαιροϋνταν σέ τέσσερες άϋθεντικούς και τέσσερες πλάγιους ήχους. Τούς τύπους αϋτούς μπορούσαν νά ταξινομοϋν σέ διάφορες ομάδες, και νά τούς βραχύνουν ή νά τούς δίνουν μεγαλύτερη έκταση. Με τον ίδιο τρόπο ή βυζαντινή μουσική θεωρία δέν προχώρησε προοδευτικά, με την πρόθεση νά υπερνικήση όλο και νέα προβλήματα, παρά προσπάθησε νά διαφυλάξη σχολαστικά την άρχαία κληρονομία. Για την παγκόσμια ιστορία, πού όφείλει νά μελετά όχι μόνο τά οϋσιαστικά περιεχόμενα, παρά και τούς τύπους στην ιστορική πορεία τους, παρόμοιοι τρόποι, όπου κυριαρχεί ή αντίληψη νά διατηρηθή ή παράδοση, αποκτοϋν ιδιαίτερη σημασία. Οί τρόποι αϋτοί υψώνονται σέ χαρακτηριστικά έντονη αντίθεση πρὸς τά γεγονότα και τις ιδεολογίες, πού ανέπτυξαν οί προοδευτικές τάσεις της δυτικής Εϋρώπης, καθώς και οί σύγχρονες επιδιώξεις της Πρωτοπορείας.

## Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ σύντομο κεφάλαιο τὸ εἶχαμε ἀρχικὰ σχεδιάσει μιὰ ἀπλὴ ὑποσημείωση στὴν ἐνδέκατη σελίδα, μὲ σκοπὸ νὰ πραγματευθοῦμε τὸ θέμα σὲ μεγαλύτερη ἔκταση καὶ μὲ περισσότερη ἀκρίβεια στὸ πέμπτο τεῦχος τῆς σειρᾶς. Ἀναγκαστικὰ στὴν ὑποσημείωση αὐτὴ θ' ἀναφέραμε μόνο τὶς μελέτες καὶ τὰ ἄρθρα, ποὺ νομίζουμε πὼς θὰ βοηθοῦσαν τὸν Ἑλληνα μελετητὴ νὰ διακρίνῃ τὴ θέση καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης στὴν προσπάθεια τῶν ξένων. Νομίσαμε ὅμως τελικὰ, πὼς ἂν ἐπιχειρούσαμε ν' ἀντικαταστήσουμε τὴν ὑποσημείωση μὲ μιὰ σύντομη ἐκθεση, θὰ συντελούσαμε καὶ μ' αὐτὴ νὰ γίνῃ περισσότερο φανερό, «πὼς μόνο μὲ ψυχικὴ ἐπαφὴ καὶ πνευματικὴ συνεργασία» θὰ ἦταν δυνατό νὰ τεθοῦν κάποτε οἱ βάσεις γιὰ μιὰ θέση καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιστήμης.

Ὁ Ἀγαμ. Μουρτζόπουλος<sup>1</sup> εὐχεται «τὴ γρήγορη ἔλευση ἐνὸς Μεσσία, πού, βλαστὸς τῆς παραδεδομένης.... σοφίας», τῆς σχετικῆς μὲ τὸ ἐκκλησιαστικὸ μας μέλος, «ἀλλὰ καὶ μύστης τῆς οἰκουμενικῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης, θὰ δώσῃ τὰ δίκαιά της στὴν πρώτη, καὶ θ' ἀποκαλύψῃ τὶς σφραγισμένες ἀκόμα ἀλήθειες τῆς πρώτης στὴ δεύτερη». Οἱ σύντομες ὅμως μεταφράσεις, ποὺ δημοσιεύουμε στὸ τεῦχος αὐτό, συντελοῦν ἴσως νὰ κατανοηθῇ πὼς «ἀποκαλύψεις» στὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστήμης — ἂν θὰ μπορούσαμε νὰ τὶς ὀνομάσουμε ἔτσι — προϋποθέτουν μακροχρόνια ἐπιστημονικὴ συνεργασία μὲ συγκεκριμένες κάθε τόσο κατευθύνσεις, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας, καθὼς γράφει ὁ σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Διονύσιος Α. Ψαριανός, τὴν «ἐξασφάλισι(ν) τῶν στοιχειωδῶν μέσων τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης καὶ μιᾶς καταλλήλου στέγης, ὡς σπουδαστηρίου καὶ βιβλιοθήκης καὶ αἰθούσης ἐπιστημονικῶν ὁμιλιῶν καὶ ἀνακοινώσεων»<sup>2</sup>. Θὰ ἦταν μάλιστα, χωρὶς ἄλλο, εὐχῆς ἔργο, ἢ ἀπαραίτητη αὐτὴ στέγη νὰ ἰδρυθῇ τὸ ταχύτερο καὶ νὰ καθοδηγηθῇ στὰ πρῶτα βήματά της ἀπὸ

1. Βλ. Μουσικολογικά. Θεσσαλονίκη 1968, σελ. 10.

2. Βλ. τὶς σχετικὲς προτάσεις καὶ στὴ μελέτῃ τοῦ σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Λαοδικείας Μαξίμου, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἀθῆναι 1963.

τὸν σεβασμιώτατο Διονύσιο Α. Ψαριανό, τὸν ἐκκλησιαστικὸ μουσικὸ, ποὺ συνδυάζει τὴ σοφὴ μουσικὴ ἰδιοφυΐα μὲ τὴν ἱκανότητα τοῦ ἐκτελεστοῦ — κάθε ἐκτέλεσή του ἀποτελεῖ πραγματικὴ ἀναδημιουργία — καὶ μαζὶ τὴν εἰδικὴ ἐπίδοσή του στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη. Ὁ σεβασμιώτατος, ὅπως ἀνέπτυξε στὴν εἰσήγησή του στὴ Δεύτερη Θεολογικὴ Συνάντηση τῆς Κοζάνης, τὸν Αὐγούστου τοῦ 1967, πιστεύει πὼς «ἡ Ἐκκλησία εἰς τὴν τελειότεραν τῆς ἔκφρασιν εἶναι κοινωνία λατρείας»... «λειτουργία εἶναι τὸ πᾶν ὅ,τι τελεῖται κατὰ θεῖαν τάξιν εἰς τὸν φυσικὸν καὶ πνευματικὸν κόσμον», καὶ γι' αὐτὸ «ἡ Ἐκκλησία ὑπὸ γενικὴν ἔννοιαν ὡς θεσμός καὶ ὡς ἔργον εἶναι θεία λειτουργία». Καὶ «ἀκριβῶς τῆς ἔννοιας καὶ τῆς οὐσίας τῆς Ἐκκλησίας δὲν δυνάμεθα νὰ ἔχωμεν γνῶσιν καὶ νὰ λάβωμεν αἰσθησιν παρὰ μόνον κατὰ τὴν Θεῖαν Λατρείαν, ὅπου τὰ πάντα ὁ βίος μας καὶ ἡ ζωὴ μας ἐνοῦνται ὀργανικῶς εἰς μίαν πνευματικὴν λειτουργίαν». «Ἡ ἱερωτέρα ἔννοια», συνεχίζει ὁ σοφὸς ἱεράρχης, «εἰς τὸν φυσικὸν καὶ πνευματικὸν κόσμον εἶναι ἡ ἔννοια τῆς λειτουργίας. Καὶ ἡ ἱερωτέρα πράξις εἰς τὴν Ἐκκλησίαν εἶναι ἡ Θεία Λειτουργία».

Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ τελεῖ τὴ Θεία Λειτουργία ὁ σεβασμιώτατος, ψάλλει ὁ ἴδιος τὸν ὕμνωδιακὸ θησαυρὸ τῆς Ἐκκλησίας, καὶ σκέπτεται καὶ μελετᾷ τὰ προβλήματα του, ἐνῶ παρακολουθεῖ καὶ τὴν προσπάθεια τῶν ξένων, ὥστε ν' ἀποτελεῇ σήμερα τὸν ἰδανικὸ καθοδηγητὴ σὲ μιὰ Στέγη, ὅπου θὰ τεθοῦν οἱ βάσεις γιὰ νὰ πραγματοποιηθῇ κάποτε ἡ ἑλληνικὴ ἐπιστημονικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ θέση στὴ μελέτῃ τῶν ὕμνων.

Θ' ἀναφέρουμε τίς κύριες μελέτες ποὺ δημοσίευσε ὡς σήμερα, καὶ πιστεύουμε, πὼς ὁ τρόπος του στὴν ἐκτέλεση τῶν ὕμνων καθὼς καὶ οἱ σκέψεις του καὶ τὰ συμπεράσματά του θὰ μποροῦσαν ν' ἀποτελέσουν τὸ ἐπίκεντρο γιὰ κάθε νεώτερη προσπάθεια.

Στὴν Ἐπετηρίδα «Δίπτυχα Ὁρθοδοξίας» τόμ. Α' καὶ Β', Ἀθῆναι 1957, σελ. 154 κ. ἐξ. δημοσίευσε τὴ μελέτη «Συμβολὴ εἰς τὸ ζήτημα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἢ Βυζαντινῆς μουσικῆς». Ἀκολούθησαν οἱ μελέτες: «Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ» (Ἀνάτυπον ἐκ τῆς «Οἰκοδομῆς», 1959), τρία ἄρθρα στὴν ἐφημερίδα «Δυτικὴ Μακεδονία» τῆς Κοζάνης, 4 Ἰουλίου, 18 Ἰουλίου καὶ 1 Αὐγούστου 1960 μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ φωνὴ τῆς Ἐκκλησίας, Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ» καὶ ἰδιαίτερα τὸ τρίτο ἄρθρο μὲ τὸν ὑπότιτλο «Τὸ διαφέρον τῶν ξένων καὶ τὸ ἡμέτερον χρέος», «Ἡ ἀρχαία μουσικὴ τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, 1961», «Οἱ ὕμνοι τῆς Ἐκκλησίας» («Οἰκοδομὴ», ἔτος Δ', Κοζάνη 1926, φύλ. 15), «Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὡς ἐξηγεῖται καὶ ὡς παρεδόθη, 1967», καὶ «Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ὑμνωδίᾳ, 1968».

Στὴν ἑλληνικὴ ἐπιστημονικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ

μουσική μας, που αναφέρεται στην προσπάθεια των ξένων, ανήκουν και δυο διαλέξεις, ή πρώτη του Ντόμ Τάρντο και ή δεύτερη του Μ. Βελιμίροβιτς.

Ο Ντόμ Τάρντο μίλησε στην Αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», στις 28 Οκτωβρίου του 1933, κι επειδή τό συντηρητικό τότε κοινό πίστευε πως ή μελωδική δομή των ύμνων «της έθνικής ήμνων εκκλησιαστικής μουσικής», καθώς έγραφε ο Κ. Ψάχος, «άπό μιās και πλέον χιλιετηρίδος έν τη εκκλησία διασωθεΐσα, ύπήρξεν άείποτε μία και ένιαία έν τη όρθοδόξω λατρεία», δέν δίστασε μέ φωνές διαμαρτυρίας νά διακόψη τόν όμιλητή, όταν σάν «συμπέρασμα έν γενικαΐς γραμμαΐς των διαφόρων έπιστημονικών έρευνών των καθ' ήμās χρόνων», προσπάθησε νά εξηγήση πώς ύπάρχει «γένεσις και ανάπτυξις των διαφόρων σταθμών της εκκλησιαστικής Βυζαντινης μουσικής». Η όμιλία του Ντόμ Τάρντο δημοσιεύθηκε άπό τό «Ίταλικόν Ίνστιτούτον Άνωτέρων Σπουδών» μέ τόν τίτλο: «Ίερομονάχου Λαυρεντίου Τάρδου, Διευθυντοϋ της Βυζαντινης Μουσικής Σχολής της Έλληνορρύθμου Ίερās Μονής της Κρυπτοφέρρης, Η Βυζαντινή Μουσική, ή γραφή και ή εκτέλεσίς της. Διάλεξις δοθείσα είς τόν Φιλολογικόν Σύλλογον «Παρνασσόν», τήν 28ην Οκτωβρίου 1933 (ΧΙΙ). Εϋρεΐα περίληψις της διαλέξεως».

Ο Μίλος Βελιμίροβιτς, καθηγητής της Ίστορίας της Μουσικής στο Πανεπιστήμιο Γαΐηλ (Yale) στις Ένωμένες Πολιτεΐς της Άμερικής, «προσκεκλημένος της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου», μίλησε «ένώπιον καθηγητών και φοιτητών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης», ύστερα άπό τριάντα χρόνια, «τήν 27ην Φεβρουαρίου 1964», μέ θέμα: «Η μελέτη της Βυζαντινης Μουσικής είς τήν Δύσιν». Η όμιλία αυτή, στις γενικές γραμμές, έπαναλαμβάνει στοιχεία της Εΐσαγωγής του Έγκον Βέλλες και καταλήγει: «Τά προβλήματα είναι αναρίθμητα και έχομεν ανάγκην νέων έργατών νά πυκνώσουν τās τάξεις μας, διότι οϋδεις έξ ήμων έχει τό μονοπάλιον της άληθείας, και ή άλήθεια θά εκλάμψη μόνον, άφου πολλοί έξ ήμων έξερευνήσουν τās διαφορους άπόψεις οΐουδήποτε δοθέντος προβλήματος. Ημεΐς έχομεν μεγάλην ανάγκην νά ένημερωθώμεν μέ τό συντελούμενον έν Έλλάδι έργον και νά εξοικειωθώμεν μέ τὰ άποτελέσματα του. Άφ' έτέρου τό έργον μας είς τήν Δύσιν πρέπει νά γνωσθῇ είς τούς Έλληνας έρευνητάς, όποτε μετά ταϋτα δυνάμεθα όλοι άπό κοινοϋ άλληλοβοηθούμενοι νά συνεχίσωμεν τό έργον μας, τό όποιον κατά πολύ ύπερβαίνει τās ικανότητας οΐουδήποτε μεμονωμένου ανθρώπου ίνα τό καλύψη μόνος του». Η όμιλία του Βελιμίροβιτς δημοσιεύθηκε στο Περιοδικό «Γρηγόριος ό Παλαμάς», Όργανον της Ίερās Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, Έτος ΜΖ', Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 309-312 και 395-405.



Όταν τὸ 1935 κυκλοφόρησε ὁ πρῶτος τόμος τῆς σειρᾶς «*Monumenta Musicae Byzantinae*», ὁ Κ. Δ. Παπαδημητρίου δημοσίευσε στὸν δέκατο τρίτο τόμο τοῦ Περιοδικοῦ «Ἐκκλησία», τοῦ ἐπισήμου δελτίου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, σελ. 291α-294α, ἄρθρο μὲ τὸν τίτλο «Ἐκδόσεις χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς», ὅπου χαιρετίζει μ' ἐνθουσιασμό τὸ ἔργο τῶν Χαΐγκ, Τίλλυαρντ καὶ Βέλλες, παρέχει τὶς πρῶτες πληροφορίες σχετικὰ καὶ συνιστᾷ: «Ἰδιαίτερος ὁμως οἱ Ἕλληνες ἐπιστήμονες εἶναι δίκαιον νὰ παρακολουθήσωσι μὲ ὅλως ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον τὰς σπουδαίας ταύτας ἐκδόσεις, αἱ ὁποῖαι θὰ φέρουν ἀργὰ ἢ γρήγορα εἰς φῶς νέους κεκρυμμένους θησαυροὺς τοῦ Μεσαιωνικοῦ μας Πολιτισμοῦ».

Στὴ βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονυσίου Α. Ψαριανοῦ ὑπάρχει καὶ δακτυλογραφημένη σχετικὴ Ἀνακοίνωση τοῦ Κ. Δ. Παπαδημητρίου μὲ τὸν τίτλο «Περὶ τῶν προόδων τῆς βυζαντινῆς παλαιογραφίας», ὅπου ἀναφέρονται περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὶς ἐκδόσεις καὶ τὰ σχέδια τῶν Εὐρωπαίων ἐρευνητῶν.

Στὴ φιλόξενη βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου ὁ μελετητὴς μπορεῖ ἀκόμη νὰ συμβουλευθῇ σὲ δακτυλογραφημένο ἀντίγραφο τὴν ἀπάντηση τοῦ καθηγ. Γ. Σωτηρίου καθὼς καὶ τὸ ὑπόμνημα τοῦ Κ. Ψάχου στὸ ἐρώτημα τοῦ Πατριαρχείου σχετικὰ μὲ τὴν ἐκδοση τοῦ Ρουμάνου J. D. Petresco, *Les idiomèles et le canon de l' Office de Noël*. Paris, 1932. Τὸ ὑπόμνημα τέλος τῆς Ἑλδας Γεωργ. Νάζου «Πρὸς τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου «Ὠδεῖον Ἀθηνῶν» (Μάιος 1955) — σὲ δακτυλογραφημένο κι αὐτὸ ἀντίγραφο στὴ βιβλιοθήκη τοῦ σεβασμιωτάτου — κατατοπίζει τὸν μελετητὴ σὲ πολλὰ ζητήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει ἀσχοληθῇ καὶ ἡ Μέλπω Μερλιέ, καὶ ἡ μελέτη τῆς «Ἐνα μουσικὸ χεῖρόγραφο τοῦ Δημητρίου Λώτου, φίλου τοῦ Κοραῆ», (Ἑλληνικά, τόμ. 6ος, Ἀθήναι 1933, σελ. 37 κ. ἐξ.) ἀνήκει στὸν κύκλο τῆς βιβλιογραφίας ποὺ ἀναφέρουμε.

Νεώτερες μελέτες δημοσίευσε καὶ ὁ Μάρκος Δραγούμης: Δύο ἄρθρα στὴν ἐφημερίδα «Καθημερινή», 17 καὶ 18 Μαΐου τοῦ 1962, μὲ τὸν τίτλο «Ἡ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας πρὶν ἀπὸ τὸν 15ον αἰῶνα», καὶ τὴ μελέτη «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὸ Βυζάντιο», (Ἐκδόσεις τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Ἀνατολικῶν Σπουδῶν τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἀλεξανδρείας. Ἀριθ. 16. Χαριστήριος τόμος τῷ Θεοδώρῳ Δ. Μοσχονᾷ. Ἀλεξάνδρεια 1967, σελ. 125-132).

Τέλος ὁ Μάρκος Δραγούμης μὲ τοὺς Μιχαὴλ Ἀδάμη, Ἀγλαφά Ἀγιουτάντη καὶ Κωνσταντῖνο Φλῶρο συνεργάσθηκαν στὸν πρῶτο τόμο τῶν «*Studies in Eastern Chant*», ed. by Milos Velimirovic. London 1966.

Ὁ μελετητὴς δὲν θὰ ἔπρεπε ν' ἀγνοῇ καὶ μιὰ ἀκόμα μελέτη στὴ σειρά

«Ἐκδόσεις τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν» — Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο, διευθ. Μ. Μερλιέ, ἀριθ. 24: Bertrand Bouvier, Δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων, Ἀθήνα 1960, καθὼς καὶ τὴν ἐργασία τῆς Δέσποινας Β. Μαζαράκη, Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- W. Wiora, *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte* (Kgs Bamberg 1953).
- A. Kutz, *Musikgeschichte und Tonsystematik*, 1943.
- J. Handschin, *Der Toncharakter*, 1948.
- C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, 1940.
- A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, 1956.
- Thr. Georgiades, *Der griechische Rythmus*, 1949.
- Thr. Georgiades, *Musik und Rythmus bei den Griechen*, 1958.
- O. Combosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, 2/1950.
- Eric Werner, *The sacred Bridge*, 1958.
- O. Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, *Leiturgia*, 4, 1957/58.
- O. Wessely, *Die Musikanschauung des Abtes Pambo* (Oesterr. Akad., Phil. — hist. Klasse 1952, Nr. 4).
- E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2/1961.
- Eric Werner, *New Studies in the History of the Early Octoechos* (Kgr. Utrecht 1962).
- J. Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*, 1942.
- Hernica Follieri, *Initia hymnorum Ecclesiae Graecae*, Citta del Vaticano, 1060-1966. (Studi e Testi 211-215 bis.).
- J. Handschin, *Gesungene Apologetik und andere Beiträge in Gedenkschrift J. Handschin*, 1957.
- J. Handschin, *le chant ecclésiastique Russe* (AMI 24, 1962).
- H. Husmann, *Grundlagen der antiken und oriental. Musikkultur*, 1961.
- Μπαροῦχ Ι. Σιμπή, *Φλεγόμενη Βάτος*, Ἀθήναι 1968.

#### ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Abb. B. A. *Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, philos. — philol. Classe.

- A. B. S. Annual of the British School at Athens.  
 AMI Acta musicologica.  
 B. Z. Byzantinische Zeitschrift.  
 J. H. S. The Journal of Hellenic Studies.  
 J. T. S. The Journal of Theological Studies.  
 M. M. B. Monumenta Musicae Byzantinae.  
 O. C. Oriens Christianus.  
 Sb. B. A. Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissenschaften, philos. — philol. und histor. klasse.  
 Z. M. W. Zeitschrift für Musikwissenschaft.







